

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Detzel
in St. Christina-Ravensburg.



XVIII. Jahrgang.

1900.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
Kommission der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

		Seite
Nr. 1.	Die Spätgothik in Schwaben (Fortsetzung)	1
	Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung)	3
	Die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm (Schluß)	6
	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	8
	Literatur	11
	Annoncen	11
Nr. 2.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	13
	Ein altvenetianisches Gemälde in der Stuttgarter Gallerie	17
	Biblia Pauperum (Armenbibel)	19
	Literatur	19
Nr. 3.	Joseph von Führich. Seine Stiftzeichnungen. Zu seinem 100. Geburtstag	21
	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	28
	Biblia Pauperum (Armenbibel) (Schluß)	31
	Literatur	31
	Annoncen	32
Nr. 4.	Joseph von Führich. (Fortsetzung) Nachtrag zum Aufsatz: „Die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm“	33
	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	35
	Schutz des geistigen Eigenthums der Künstler	44
Nr. 5.	Joseph von Führich (Fortsetzung) Der Ambrosianische Lobgesang in der bildenden Kunst	45
	Literatur	50
	Annoncen	52
Nr. 6.	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung)	53
	Der Bodenbelag in Innenräumen in seiner historischen Entwicklung	55
	Maler Wannenmacher	59
	Literatur	60
Nr. 7.	Der Zoll auf Kunstfidereien.	61
	Neste eines kirchlichen Baues auf dem Hof Mauer bei Münchingen, OA. Leonberg	62
	Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst	62
	Ueber Wandmalereien	66
	Mitteilungen	68
	Annoncen	68
Nr. 8.	Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung)	69
	Die Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei	73
	Literatur	75
Nr. 9.	Gebhard Flak. Zu seinem 100. Geburtstag	77
	Die Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei (Schluß)	81
	Noch einmal das Londorfer Wappen	83
	Literatur	83
	Annoncen	84
Nr. 10.	Die christliche Kunst auf den Ausstellungen im Glaspalaste und in der Seceffion in München	85
	Gebhard Flak (Fortsetzung)	89
	Die Jahres-Mappe 1900 der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst	90
	Annoncen	92
Nr. 11.	Beschlüsse der Katholikenversammlung zu Bonn über die Grundsätze der christlichen Kunst	93
	Gebhard Flak (Fortsetzung)	97
	Der Glockenguß in der vormaligen Reichsstadt Ehlingen	101
	Annoncen	104
Nr. 12.	Der Glockenguß in der vormaligen Reichsstadt Ehlingen (Schluß)	105
	Bildhauer und Baumeister in Comburg	107
	Brief und Bild der seligen Crescentia von Kaufbeuren	109
	Literatur	110
	Annoncen	112

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Ambrosianischer Lobgesang in der bildenden Kunst 50 f.
 Andachtsbilder, flüssige 19 f.
 Armenbibel 19.
 Ausstellung im Glaspalaste zu München 85 f.
 Baukunst und Kunstgewerbe, Meisterwerke 32.
 Bemalung unserer Kirchen 76.
 Beschlüsse der Katholikenversammlung in Bonn 93 f.
 Biblia Pauperum 19 f.
 Bodenbelag 55 f.
 Creszentia von Kaufbeuren 109 f.
 Dürers religiöses Bekenntniß 31.
 Eigenthum, geistiges, der Künstler 44.
 Ehlingen, Glockengießer 101 f.
 Feuerstein, der heilige Kreuzweg 11.
 Feuervergoldung 13 f.
 Flatz, Gebhard 77 ff.
 Fräbenberg, Glockengießer 35.
 Führich, Joseph v. 21 ff.
 Gang durch restaurirte Kirchen 3 f.
 Gemälde, altvenetianisches 17 f.
 Gesellschaft, deutsche, für christliche Kunst 64.
 Gesellschaft, Jahres-Mappe 1900 derselben 90.
 Glasmalerei, Ausstattung einer Taufkapelle mit 73.
 Glockengießer in Ehlingen 101, in Ulm 6 f.
 Gothik, Spätgothik in Schwaben 1 f.
 Jahres-Mappe 1900 der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 90.
 Järbachen bei Berthheim 69 f.
 Kanzel 58.
 Kastner, Glockengießer 35.
 Katakomben, die römischen 88.
 Kreuzweg, der heilige, von Feuerstein 11.
 Kunsttiderei, Zoll auf 61.
 Kunst und Liturgie in altchristlicher Zeit 31.
 Kupferstiche zu reinigen 68.
 Ländorfer Wappenbild 83.
 Mauer, Hof, bei Münchingen 62.
 Metallarbeiten, die kirchlichen 8 ff.
 Mosaikboden 55.
 Münchener Ausstellungen 85.
 Neidhardt, Glockengießer 37.
 Nendingen bei Tuttingen 3 f.
 Opus Si. Lucae 52.
 Schutz des geistigen Eigenthums der Künstler 44.
 Schwaben, Spätgothik in 1 f.
 Seceffion, Ausstellung der 85.
 Stilproben, architektonische 60.
 Stuttgarter Gallerie, altvenetianisches Gemälde in der 60.
 Stuttgarter Kunst 60.
 St. Gallen, Kloster 84.
 Taufkapelle, Ausstattung derselben mit Glasmalerei 73 f.
 Terrazzo-Boden 56.
 Ulm, Glockengießerkunst 6 f.
 Vergoldung, galvanische 28 f.
 Wandmalerei, über 66.
 Wannenmacher, Maler 59.
 Wilhelm von Roth, der selige 71.
 Zoll auf Kunsttiderei 61.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Altar in der Marienkapelle und Altar in der St. Blasiuskapelle zu Nendingen. | Nr. 8. Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei.

J. J. Hubig. Schönbach



Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Pr. I.

1900.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.00 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Die Spätgothik in Schwaben.

Eine Studie und ein Vortrag von A. S.

(Schluß.)

Aus der großen Menge wollen wir nur einige markante Beispiele herausgreifen. Zunächst drei besonders veranlagte Kirchen nämlich Neufra, Oberamt Niedlingen, Oberstadien, Oberamt Ehingen, und Gärtlingen, Oberamt Herrenberg. Diese durchaus gewölbten Kirchen haben die Eigenthümlichkeit, daß bei einschiffiger Anlage die Strebepfeiler hereingezogen sind ins Langhaus und Kapellenreihen bilden. Man braucht also nicht mit Ehrendomherrn Graub aus Graz nach Spanien zu gehen, um diese Originalität kennen zu lernen und emphatisch zu preisen; schwäbische Baumeister haben das Praktische dieser Anlage fern von Spanien erkannt und, wie man sich auszudrücken beliebt, auch der Privatandacht eine Stätte geschaffen. Wir aber glauben, die von Hänel betonte sächsische Raumidee der großen spätgothischen Kirchen haben helle schwäbische Köpfe hier auf kleinere Bauten übertragen, bevor man in Sachsen auf dieselbe gekommen ist.

Eine reizend schöne Dorfkirche ist die ganz gewölbte, zum Theil noch ursprünglich bemalte Kirche zu Eglosheim, Oberamt Ludwigsburg. Langhaus und Chor sind gleich breit, etwa 8 1/2 m, das Schiff ist 22, der Chor 13 m lang, es ist eine würdige Gemeindehalle mit einem hochwürdigen Chor.

Einfacher, aber ein wahrhaftiges Paradigma einer Dorfkirche, ist die Michaelskirche zu Eltingen, Oberamt Leonberg, deren patronirte Holzdecke noch erhalten ist. Welche Feinheit und Klarheit aller Theile! Peter von Kolbenz hat hier an

der einfachen Dorfkirche gezeigt, daß er ein Meister im Kleinen ist, wie er als großer Meister im großen Stil zu Urach sein Können bewiesen. Als besondere Spezialität einer Dorfkirche führen wir noch an die zweischiffige Kirche in Thammhausen, Oberamt Ellwangen. Auch hier tritt das Saalartige hervor, zwei Säulen tragen das reiche Netzgewölbe. Die steinerne Empore, die auch anderorts gefunden wird, ist hier gut erhalten.

Wäre es nicht angezeigt oder möglich, eines dieser Muster bei Neubauten nachzunahmen? Wäre das nicht eine Anknüpfung an eine große, künstlerische und glaubenseifrige, wie glaubenseintige Vergangenheit? Hat nicht der Volkscharakter in jenen Bauten sich ausgesprochen und zwar ein kräftiger und tüchtiger Charakter? Ja, wir versteigen uns zu der kühn scheinenden Behauptung: die Baukunst der romanischen Periode war Mönchskunst, die Blüthezeit der Gothik war eine Herrenkunst, die Spätgothik aber ist Volkskunst, denn sie ist überall hingedrungen, hat alle Stände erfaßt und begeistert und hat dem gesammten Volke in Stadt und Land würdige Gotteshäuser geschaffen. Wir wiederholen, es kann kein Niedergang im verderblichen Sinn des Wortes genannt werden, wenn eine Kunstperiode so Vielseitiges und Hervorragendes geschaffen hat.

Wie mag es einst im Schwabenlande ausgesehen haben, als alle diese Kirchen und noch eine unzählbare Menge anderer jetzt veränderter oder verschwundener, im neuen Glanze dastanden? War nicht das Kunstleben damals ein weit lebendigeres und regeres, als heutzutage? Von spärlichen Resten nur können wir ja auf den Reichthum jener Zeit schließen. Eine nur auch oberflächliche Betrachtung dessen, was

die Spätgotik auf dem Gebiet der Malerei, der Plastik, des Altarbaues, der Kleinkunst geleistet, beweist noch deutlicher als der Ueberblick über die Architektur das, was wir über die hervorragenden Fähigkeiten dieses Stils gesagt haben. Sämmtliche erhaltene Altarwerke gothischen Stils gehören der Spätperiode an. Von allen greifen wir nur das vollendete Idealbild heraus, den Blaubeurer Altar. Welch' ein Reichthum der Ideen, wie der Darstellungen! Eine schöne Zahl ähnlicher Werke ist uns erhalten — von uns noch lange nicht erreicht. Was sind alle neugothischen Altäre gegen einen einzigen der alten Flügelaltäre? Holzwerk ohne Geist und Charakter.

Der plastische Kunst der spätgothischen Periode macht man den Vorwurf, daß sie von den ruhigen, reinen Linien der Frühgotik und der Antike mehr und mehr abgekommen sei und ins Unruhige, fast Bizarre sich verloren habe. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß sie vielfach an Lebenswahrheit gewonnen, je mehr sie das Steife und Starre verlassen hat und Syrlins und Niemenschneiders Werke bleiben Meisterwerke. Der Reichthum an einzelnen spätgothischen Figuren ist im ganzen Lande trotz allen Vandalismus, Wägenvertreibung, Verschleuderung und Sammelwuth, noch ein so großer, daß man beinahe in jedem Kirchlein spätgothische Statuen zc. finden kann, die durch der Zeiten und Menschen Stürme hindurch gerettet wurden. Es sind nicht lauter Meisterwerke, aber sie stehen hoch über Barock- und Poppfiguren und noch höher über der sogenannten Münchener Fabrikplastik.

Was an metallenen Kunstwerken im Lande aus mittelalterlicher Zeit noch vorhanden ist, gehört zumeist der spätgothischen Kunst an. Die herrlichen Monstranzen, die vielen Kelche, die Vortragkreuze, geben noch einen kleinen Begriff der Mannigfaltigkeit der Kleinkunst des ausgehenden Mittelalters. Nicht zu vergessen sind die Glocken aus den Gießereien der Ernst, Sydler, Lachmann und anderer. Wir kürzen die Betrachtung dieser Seite der spätgothischen Kunst ab, wollen aber noch einer Erwägung Raum geben, zu welcher uns gerade die Allgemein-

heit der spätgothischen Kunst veranlaßt. Es sind wohl manche Werke der Kleinkunst, manche Altäre, Chorgestühl u. s. w. handwerksmäßige Arbeiten, wir wissen auch, daß es in den Städten eigentliche Kunstwerkstätten, wie die Wohlgenuts oder Bartholome Zeitbloms gab, andererseits aber finden sich so viele lokale Eigenthümlichkeiten, Erzeugnisse des Kunsthandwerks auch an kleineren, ja weltentlegenen Orten, daß wir annehmen müssen, es ist der Kunstsinne auch ins Volk, in die Werkstätten der gewöhnlichen Handwerker eingedrungen gewesen, so daß dieselben tüchtig genug waren, an künstlerischem Schaffen theilzunehmen ohne Akademien, Kunstschulen, Gewerbeschulen. Gewiß eine hohe Stufe gegenüber unserer Zeit, eine hohe Stufe der Kunst und des Könnens.

Es würde zu unserem Gegenstand gehören auch die Hauptbaumeister und Künstler jener Zeit in unserem Lande zu nennen. Wir wissen viele Namen und ein fleißiger Forscher, der leider verstorbene protestantische Dekan Klemm, hatte es sich gleichsam zur Lebensaufgabe gemacht, den schwäbischen Künstlern und Baumeistern eine möglichst vollständige Ehrengallerie zu errichten, allein diese Studien beanspruchen ein eigenes großes Kapitel. Es hatte viele Baumeister, doch gab es schon anno dazumal solche, die besonders gesucht waren. Wir nennen die Familien der Arler oder Parler von Gmünd, der Münsterbaumeister Esfinger, Böblingen und Rhun, die württembergischen Hofbaumeister Albrecht Georg und Peter von Koblenz, die Meister Bernhard Sporer, Hans Hammer, Hans Wunder und andere mehr. Es mögen viele aus den großen Bauhütten hervorgegangen sein, deren unzählige Steinmeßzeihen wir allerorts finden, auf alle kann das Schwabenland mit Stolz hinblicken.

Wir eilen zum Schluß. Ich möchte nur noch darauf hinweisen, daß mit dem Eintreten der sogenannten Renaissance die spätgothische Kunst nicht gänzlich verschwunden ist. Der große Würzburger Bischof Julius Echter sucht sie bei seinen Gegenreformationsbestrebungen wieder hervor. Vielleicht wollte er eben an die katholische Vorzeit anknüpfen. Aber auch der herzoglich württembergische Baumeister

Heinrich Schickhard, ein Hauptvertreter der deutschen Renaissance, benützt die spätgothischen Formen, wo es ihm passend erscheint, ja verbindet gothische und Renaissanceformen zu einem eigenthümlichen Mischstil. So schuf er kurz vor dem 30jährigen Krieg jene eigenartige Kirche zu Freudenstadt.

Diese Nachzügler spätgothischer Kunst (vergl. auch den Thurm zu Mariazell 1608) zeigen uns, daß eben diese Kunst eine festgewurzelte war, daß die Reminiscenzen an sie lange anhielten. Einer verfehlten Kunstepoche weint niemand nach und gewöhnlich ist ihre Dauer nur kurz. Eine Kunst, die aber ein so zähes Leben hatte, muß nicht am Absterben gewesen sein, sondern muß sehr kräftig, gediegen und beliebt gewesen sein.

Es könnte scheinen, daß wir der Spätgothik allzusehr das Wort geredet haben. Allein wir hatten bei dieser Vertheidigung und Hervorhebung nur die Absicht, einer allzu abfälligen, puristischen Kritik entgegenzutreten, zur größeren Beachtung und Werthschätzung einer so eminent vaterländischen Sache aufzumuntern und anzuzweifeln, vielleicht auch zu größerer Nachahmung den Anstoß zu geben. Einer der fähigsten Kirchenbaumeister unserer Zeit, Medel in Freiburg, greift mit Glück und genialem Geschick auf die Spätgothik zurück. Gewiß auch unser bewährter Architekt Cades, dem wir die genauen Aufnahmen der Mehrzahl spätgothischer Bauwerke in Stadt und Land verdanken, wäre befähigt, spätgothisch zu bauen und zwar in Geist und Wahrheit, nicht blos mit äußerem Zierrat und Nebenwerk. Allein es scheint im Publikum an Mitteln, mehr aber an Verständniß zu fehlen; denn auch ein spätgothischer Bau braucht nicht immer ein Prachtbau zu sein.

Möge diese Anregung dazu dienen, dem Verständniß und dem Studium wahrer Kunst den einen und andern Hörer oder Leser zuzuführen. Es wäre ein Segen für das Heiligthum wegen der Erhaltung manch ehrwürdigen Alterthums, eine Beruhigung in der Kunstüberhastung, wie in der politisirenden, kritisirenden und raisonnirenden Unruhe unserer Tage. Dabei würde die Rückkehr zu den Alten

uns im Fortschritt der Modernen nicht hindern, sondern läutern und erleuchten.
A. Schöninger.

Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Deyel.

(Fortsetzung.)

16. Nendingen bei Tuttlingen. Wir stehen bei unserem „Gang durch restaurirte Kirchen“ in einer altchristlichen Gegend, in der Gegend des heiligen Gallus, wo sich überall noch Zeichen eines früheren sehr regamen und blühenden Glaubenslebens finden. Weit hin winkt von stolzer Höhe herab die Kirche des Dreifaltigkeitsberges; zwischen Fridingen und Mühlheim a. D. stand ehemals die schöne Wallfahrtskirche des Welschenberges, die leider einer gewalthätigen und religionsfeindlichen Zeit zum Opfer gefallen ist; im Donauthal hat jeder Pfarrort seine Kapellen. Früher waren dieselben theilweise mit eigenen Pfründen ausgestattet und ein eigener Geistlicher (Kaplan-Kapellan) sorgte für den Gottesdienst und die religiösen Bedürfnisse der Pilger und Wallfahrer. So war es (abgesehen vom Kloster Beuron) z. B. in Fridingen a. D., in Wurmlingen, in (bad.) Möhringen. Hier nun in Nendingen, einer uralten katholischen Pfarrei, zeugen nicht weniger als vier Kapellen von einer früheren Blüthezeit katholischen Glaubens und Lebens, die St. Annakapelle, die Blasius-, Ottilien- und Marienkapelle.

Am meisten Interesse, nicht so fast wegen ihrer Restauration (die St. Annakapelle wurde schon früher restaurirt) als vielmehr wegen ihrer Entstehung, beansprucht die Marienkapelle. Sie liegt am Fuße des sogenannten Brännisberges, da wo das Urseenthal ins Donauthal einmündet, links von der Donau, unweit des Bahnhofes, aber neben der Bahn gelegen. Drei Feldwege treffen am Portale der Kapelle zusammen, den Landmann, der auf seine Felder zur Arbeit geht, oder von dort zurückkehrt, zum Eintritt und zum Gebete einladend. In der Pfarrregistratur wird ein vom Jahre 1749, aus der Feder des damaligen Mesners Jörg

Schilling stammendes Manuskript aufbewahrt, welches eine Beschreibung von der Entstehung der Kapelle gibt. Die interessante Schrift führt den Titel: „Ursprung und Warthumb Der Mutter Gottes Kapellen Bey Nendingen Sambt Vengefügten Rechnungen yber die Einkünften De anno 1743 usque ad annum 1748“. Der frühere Schulinspektor und jetzige Dekan Walz, wohl-ehrwürdiger Pfarrherr in Nendingen, welchem das Verdienst der trefflichen Restauration der drei Kapellen zukommt, hatte die Güte, uns einen Auszug aus dem Manuskript zur Verfügung zu stellen.

Darnach hatte die Kapelle nicht immer die praktische Lage, welche sie heute besitzt; sie stand vielmehr in früheren Zeiten am sogenannten „Hochwasserort“, hart an der Grenze zwischen Tuttlingen und Nendingen. Sie war so klein, daß sie kaum 12 Personen zu fassen vermochte. Das in ihr aufgestellte Muttergottesbild — Madonna mit dem Kinde — wurde laut obiger Beschreibung von der zur Zeit der Reformation vom katholischen Glauben abgefallenen Gemeinde Thalheim in der Baar durch die Nendinger Heiligenpflege sammt dem Altare erworben. Letzterer wurde mit dem Bilde zunächst in der Pfarrkirche aufgestellt; als aber anno 1704 der Altar als sehr defekt sich erwies, wurde ein neuer erstellt, das Bild jedoch in die Kapelle übertragen auf Antrieb des damaligen Pfarrers Andreas Disinger. Obengenannte Relation klagt nun aber, daß in der Kapelle viel Unfug von den „vom laudigen lutherischen Kexergift infizirten“ Nachbarn getrieben worden sei und die hiesige Einwohnerschaft entschloß sich daher, die Kapelle am Hochwasserort abzubauen, und an ihrem jetzigen Standort neu aufzubauen.

Die Ausführung dieses Entschlusses verzögerte sich indes lange. Erst im Jahre 1732, als eine Seuche unter dem Vieh ausbrach, machte man ernst. Die Gemeinde unternahm einen Kreuzgang zu der Kapelle und machte das Gelöbniß, die Kapelle neu zu erbauen, mit dem Beifügen: es soll sämmtliches Vieh auf den sogenannten Hinterhäuser Desch getrieben werden und „das Erste sv. Stück Vieh,

welches vor auß laufen würde, der Muoter gottes In diesem Kapelle gewidmet und von der ganzen Gemeinde mit gelt redimiert, Und dieser Kapellen geopfert sein soll“. Das betreffende Stück Vieh gehört dem Heiligenpfleger Jörg Huober. In- desß stund es, da das Geld rar war, bis zum Jahre 1843 an, bis mit dem Bau begonnen wurde. Die Pfarrangehörigen erbaten sich zu Frohendiensten, selbst „ein Lutheraner aus Tuttlingen, namens Christian Wehrle, leistete die erste Ehrenfahrt mit Brettern“. Der damalige Pfarrer Anton Mayer (von Rottweil) nahm sich der Sache kräftig an. Es entstanden jedoch Streitigkeiten wegen des Bauplatzes, zu deren Schlichtung der damalige Stadtpfarrer Dekan Joseph Anton Pfaff von Fridingen herbeigerufen wurde.

Nach deren gütlicher Beilegung wurde im Jahre 1743 die alte Kapelle niedergeworfen, der Grundstein zu der neuen Kapelle von Pfarrer Mayer gelegt und mit neuem Eifer die Mittel gesammelt. Das bischöfliche Ordinariat in Konstanz gestattete die Darbringung des heiligen Messopfers auf einem altare portatile und so erfolgte am 28. März 1744 die Einweihung der neuerbauten, im Vergleich mit der früheren bedeutend größeren Kapelle (am Sieben Schmerzensfreitag) nach vorangegangener Predigt in der Pfarrkirche. Das oben erwähnte Muttergottesbild wurde von Jungfrauen in Prozession übertragen und nach erfolgter Benediktion das erste Lobamt gehalten. Die Kapelle hatte von altersher ihren eigenen Pfleger und einen Fonds, dessen Mittel freilich zum Neubau nicht hinreichten, daher eine Kollekte notwendig war. Das Ergebnis derselben mit den Namen der Spender ist obiger Relation angefügt.

Vom genannten Erbauungsjahre bis zum Jahre 1893 wurden besondere Veränderungen an der Kapelle nicht vorgenommen. Als im Jahre 1805 die von Enzberg'sche Herrschaft, zu der Nendingen gehörte, in Folge des Preßburger Friedens an Württemberg kam, wurde der Kapellenfonds, der damals 2000 Gulden betrug, mit dem Vermögen der Heiligenpflege vereinigt und die letztere übernahm die Pflicht, die Kapelle in baulichem Zustande zu er-

halten. Wenig fehlte, so wäre sie, wie die übrigen Kapellen, dem josephinischen Zeitgeist zum Opfer gefallen. Das Oberamt Tuttlingen erklärte dieselbe für unnötig, wie die andern, und drang auf Abbruch. Nur unter dem Gesichtspunkt des „Unterstehens bei Regen“ wurde sie erhalten. Zur Verschönerung derselben geschah jedoch nicht viel und diese wie die anderen Kapellen boten einen keineswegs erbaulichen Anblick dar. Auf Anregung des Orts Pfarrers beschloß nun die hauptpflichtige Stiftung Nendingen, diese und die zwei anderen Kapellen zu restauriren und wurde Regierungsbaumeister Pohlhammer mit Fertigung der Pläne beauftragt; es wurde denn auch die Restauration mit einem Kostenaufwand von circa 16 000 Mark durchgeführt.

Die Marienkapelle erhielt vor allem eine neue Dachbedeckung und innen und außen einen neuen Bewurf, Portal und Fensteröffnungen wurden mit Sandstein erneuert und kam ein neuer Bodenbelag nebst neuem Gestühl und einem Holzplafond in das Kirchlein. Die Fenster mit starker und teppichartiger Kathedralverglasung besorgte der Glasermeister Ruchs in Saulgau und das schöne schmiedeiserne Chorgitter der Schmied Jakob Mattes in Nendingen nach Zeichnung des Architekten. Das Prachtigste aber in der Kapelle ist der neue Altar, von dem wir hier eine Abbildung geben. Er ist von Bildhauer Müller in Saulgau im Renaissancestil entworfen und aus schönem Eichenholz gefertigt und macht bei all' seiner Einfachheit den besten Eindruck. Er ist architektonisch gut gegliedert und wirkt harmonisch in all' seinen Theilen wie aus einem Gusse; keine Ueberladung, aber auch keine Armut; er ist in seiner Ornamentik zu finden, welche sauber und künstlerisch schön aus dem Grunde des Eichenholzes herausgeschnitten ist. Er zeigt in seinem Aufbau drei Nischen, deren mittlere das oben angeführte, altdeutsche Muttergottesbild, etwa aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stammend, aufgenommen hat; es ist eine sehr anmutige, künstlerisch trefflich durchgeführte Skulptur, welche auch einfach schön gefaßt ist. Die beiden

Seitennischen bergen die heilige Jungfrau verehrende, plastisch ebenfalls gut durchgebildete Engelsgestalten von Bildhauer Lämmle in Nendingen. Mitten im Orte Nendingen selbst steht die St. Blasiuskapelle, die älteste von allen, da sie nach ihrem geraden Chorabluß und dem Chorbogen noch der romanischen Zeit, wenigstens dem Uebergange, angehört. Im Jahre 1812 wollte man auch diese Kapelle abbrechen und das N. Oberamt Tuttlingen stellte, „in Gemäßheit eingekommener Resolution der königlichen Section der innern Administration“ an das Freiherrlich v. Enzberg'sche Rentamt in Mühlheim a. D. folgende Fragen: „von wem die zu Nendingen befindliche Kapelle ad St. Blasium gestiftet und fundirt worden; wann dieses geschehen und wo die Stiftungsurkunde zu erheben sei; in welcher Verbindung diese Anstaltskirche mit der Mutterkirche in Nendingen stehe; wer den Jahrtag gestiftet habe und ob er ein Familienjahrtag sei oder bloß in honorem Patrocinii abgehalten werde und was die Auslagen hievon specificce betragen; woher die Verbindung dieser Kapelle mit der Prälatur Petershausen (bei Konstanz) rühre und worin sie bestanden habe?“

Der Patrimonialbeamte zu Mühlheim antwortete: Tradition sei, daß diese Kapelle von Urzeiten her zu den sogenannten drei Frohnhöfen in Nendingen, wovon sie umgeben ist, gehöre. Davon sei ein präsumtiver Beweis, daß die Inhaber besagter Frohnhöfe je und allezeit diese Kapelle in alleiniger Administration gehabt. Herr von diesen Frohnhöfen war ehemals das Stift St. Blasien und dann kamen solche per Tausch an das Stift Petershausen.

„Der Bauart nach ist dieses Kirchlein so uralt noch nicht, doch ist niemand weder das Jahr noch die Stiftung bekannt. Wären davon noch Urkunden vorhanden, so dürften solche nur zu St. Blasien oder zu Petershausen zu finden sein.“

Diese Kapelle steht, heißt es im Bericht weiter, mit der Mutterkirche in Nendingen dergestalt in Verbindung, daß vor kurzer Zeit alle Jahre vom Frühling an bis auf den Herbst alle Frei-

tage „ohnequirirt der Administration“, darin Gottesdienst für die ganze Commune gehalten worden. So oft die Donau austritt, welches das Jahr zwei-, dreimal geschehen kann, muß der pfarrliche Gottesdienst in dieser Kapelle gehalten werden, indem die Pfarrangehörigen nicht in die an der Donau stehenden Pfarrkirche kommen können und der Seelforger nur durch ein Schifflein ins Ort zu bringen ist. Schließlich wird berichtet, daß kein gestifteter Jahrtag vorhanden sei und nur am Patrocinium feierlicher Gottesdienst gehalten werde, ferner, daß weder St. Blasien noch Petershausen einmal etwas von dieser Kapelle weder gefordert noch erhalten haben.

Auch diese Kapelle wurde vollständig erneuert, sie erhielt neue Fenster, neuen Bodenbelag, Holzplafond u. s. w. und wurde ganz einfach, aber würdig ausgemalt. Ferner wurde sie gleichfalls mit einem neuen Altären in romanischem Stile versehen von Bildhauer Müller in Saulgau; auch diese Arbeit lobt ihren Meister durch ihre einfache Komposition und durch ihr schönes Material (Eichenholz) wie durch die sauber geschnitzte Ornamentik (s. die Abbildung). Sämtliche drei Statuen in den Nischen des Altären sind noch aus altdeutscher Zeit; in der Mitte die heilige Jungfrau mit dem Kinde, wohl aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, ebenfalls ein sehr anmutiges, treffliches Bild, links der hl. Blasius mit der Krone, rechts ein anderer Bischof; beide letzteren Statuen zeigen charakteristische Köpfe und gute Modellirung in den Gewändern.

Die St. Ottilienkapelle, eine halbe Stunde vom Pfarrort entfernt, in einsamer Gegend, hat noch ein nicht uninteressantes Altären aus der Spätrenaissance, das neben einem Altarblatt einige gut geschnitzte Statuen aus gleicher Zeit zeigt. Die Kapelle wurde ebenfalls einfach ausgemalt, mit neuen Fenstern, Holzplafond, Bodenbelag u. s. w. versehen. In der Nähe dieser Kapelle war früher eine Eremitage, vom Baron v. Enzberg erbaut. Einst kam ein Eremit Johannes Stelzer, gebürtig von Trillingen, D. N. Haigerloch, auf seiner Rückkehr von Ungarn hierher, erkrankte und

konnte nicht weiter reisen; es wurde ihm nun diese Eremitage zur Wohnung angewiesen; er lebte jedoch nur noch ein halbes Jahr in ihr und starb am 12. April 1752 im Alter von 76 Jahren. Er vermachte der Kapelle aus Dankbarkeit zwei Holztafeln und unter andern Bildern ein Muttergottesbild, das er von Altötting mitbrachte und das noch auf dem jetzigen Altare steht. (Fortf. folgt.)

Die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

Der Sohn des Theodosius Ernst war jedenfalls Leonhard Ernst, der 1725 und 1728 Kunst- und Glockengießer in Ulm war.¹⁾ Die Tochter des Theodosius Ernst heirathete Gottlieb Korn, Kunst- und Glockengießer, geb. 1690 in Leipzig, der 1712 auf der Wanderschaft nach Ulm kam. 1717 heirathete er die Ernst und starb 1763.²⁾ Schon 1720 war er, wie man sah, mit seinem Schwiegervater associirt. Gottlieb Korn und Leonhard Ernst (sein Schwager) gossen 1728 die kleinere Glocke in Bisingen ob Lonthal, D. N. Ulm, und die kleinere in Westerstetten, D. N. Ulm. 1726 ließ Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg vom Glockengießer Gottlieb Korn 4 Glocken für die Stadtkirche in Ludwigsburg gießen. Die Umschriften waren bei der ersten, die 4150 Pfund schwer ist: *civibus suis Lodoviciburgianis quatuor has campanas consecravit Eberhardus Ludovicus, Dux Wirtembergiae et Tecciae, ipso natali Jubilaeo 1726*, bei der zweiten, die 1650 Pfund schwer ist: *Confluat ad laudes aere sonante Chorus 1726*, bei der dritten, die 850 Pfund schwer ist: *Turba ruat, clangit nola sacrata Deo 1726*; bei der vierten die 350 Pfund schwer ist: *Gloria in exelsis Deo, hominibus pax. Deo bene placitum*. Die hübsch verzierte zweite Glocke in Wisgoldingen, D. N. Gmünd, hat die Umschrift: *Nich hat gegossen Gottlieb Korn in Ulm 1737*. Gottlieb Korn und Sohn in Ulm gossen 1741 die große Glocke in Mähringen,

¹⁾ Weyermann, neue Nachr. S. 87.

²⁾ Weyermann, Nachr. S. 372.

Ob. Ulm. Demnach ist die Nachricht, daß Gottlieb Korn erst 1742 seinen 1744 gestorbenen Sohn David Wilhelm Korn ins Geschäft genommen habe, falsch.

Gottlieb Korn und Christoph Frauenlob in Ulm gossen 1752 die kleine Glocke in Affelfingen, Ob. Ulm, und die größere in Nerenstetten, Ob. Ulm. Die mittlere Glocke in Ettlenschieß, Ob. Ulm, hat die Umschrift: Gottlieb Korn und Christoph Frauenlob in Ulm 1759. Gottlieb Korn goß auch 1762 die mittlere Glocke in Niederstotzingen, Ob. Ulm, die das Relief des Kreuzifixus mit 2 Frauen und 1 Jünger hat.

Mit der Wittwe David Wilhelms Korn vermählte sich 1745 Karl Christoph Frauenlob, geb. 15. Dez. 1708 in Dresden, Stück-, Roth- und Glockengießer in Ulm; ein Sohn des Johann Christoph Frauenlob, Soldat unter der Compagnie des Hauptmann von Richardt in Dresden. Er hatte einige Jahre das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht, kam 1724 zum berühmten Kunstgießer Johann Gold auf 6 Jahre in die Lehre und war 14 Jahre auf der Wanderschaft, bei welcher er Breslau, Wien, Graz, Klagenfurt, Junsbruck, München, Regensburg, Passau, Linz und Augsburg besuchte. Von letzterer Stadt kam er 1744 in Kondition zu Gottlieb und David Wilhelm Korn. Er starb 1781. ¹⁾ Daß er Socius von Gottlieb Korn nach dem Tod von dessen Sohn wurde, ward schon erwähnt. Er goß 1764 die kleinste Glocke in Weidenstetten, Ob. Ulm, und 1768 die kleinere in Albeck, Ob. Ulm.

Sein Sohn Thomas Frauenlob setzte die Glockengießerei fort. Die Glocke auf dem Schwörthurm in Ulm, die 1823 in die Pfarrkirche nach Böblingen kam, hat die Umschrift: anno 1789 goß mich Thomas Frauenlob in Ulm. Er goß 1795 die zweite Glocke in Weidenstetten, Ob. Ulm, 1798 die größere in Bissingen ob Lonthal, Ob. Ulm, und die kleinere in Dellingen, Ob. Ulm, 1803 die größere in Keuti, Ob. Ulm, 1818 die zweite in Lonsee, Ob. Ulm, und 1819 die kleinere in der mittleren Kirche in Langenau, Ob. Ulm.

November 1820 übernahm die im

Rosengäßchen gelegene Frauenlobsche Glocken- und Kunstgießerei Philipp Jakob Wieland, geb. 3. Nov. 1873 in Ulm als Sohn des 1827 gestorbenen Wirths und Bierbrauers zum goldenen Ochsen Jakob Wieland. Er hatte die Kunst- und Glockengießerei bei Thomas Frauenlob erlernt und wanderte auf seiner Kunst. Er goß 1823 die neue, 13 Zentner schwere Glocke auf dem neu gebauten Gänsthurmthor in Ulm, 1824 die mittlere in Westerstetten, Ob. Ulm, 1828 die größere an der mittleren Kirche in Langenau, Ob. Ulm, 1830 die größere in Sebingen, Ob. Ulm, 1835 die 2 größten in Nerenstetten, Ob. Ulm, 1846 die große in Niederstotzingen, Ob. Ulm ¹⁾, sowie 1865 die große in Hörvelingen, Ob. Ulm. Er starb am 18. Januar 1873 in Ulm. Schon 1834 erhielt er wegen seiner Geschäftsthatigkeit im Fach der Kunstgießerei die silberne und goldene Medaille, später den Friedrichsorden erster Klasse und den Titel Kommerzienrath. ²⁾ Er hat auch die größte Glocke in Dinstmettingen, Ob. Balinzen, gegossen. Die Glockengießerei setzte sein Sohn Philipp Wieland und später Enkel; Max Wieland fort. Wieland in Ulm gossen 1877 2 Glocken in Grimmelfingen, Ob. Ulm. Die mittlere Glocke in Westhausen, Ob. Ellwangen, hat die Umschrift: gegossen für die Gemeinde von Wieland in Ulm 1881.

Neben Philipp Jakob Wieland entstand in Ulm eine zweite Glockengießerei. Lorenz Riedle in Ulm goß 1835 die kleinere Glocke in Jungingen, Ob. Ulm, 1844 die mittlere Glocke in Mähringen, Ob. Ulm, und die kleinere in Nerenstetten, Ob. Ulm, 1870 3 in Ballendorf, Ob. Ulm, und 1871 die mittlere in Affelfingen, Ob. Ulm, mit der Inschrift „Friede“.

Wie auch in andern Reichsstädten wurden auch in Ulm die Glockengießer zu den Mannen- oder Kantengießern gerechnet, deren Ordnung von 1445 datiert.

In nur wenigen Städten Württem-

¹⁾ Die große Glocke in Neckenberg, Ob. Crailsheim, soll 1860 von J. A. Wieland in Ulm gegossen sein.

²⁾ Wevermann, neue Nachr. S. 65; Schultes, Chronik von Ulm, S. 527.

¹⁾ Wevermann, Nachr. S. 231.

bergs hat sich, wie in Ulm, die Glockengießerei fast ohne Unterbrechung seit dem Mittelalter bis in die Neuzeit erhalten. An die Stelle des handwerksmäßigen Betriebes ist allerdings der Fabrikbetrieb getreten.

Bemerkt muß noch werden, daß dem Verfasser es nur möglich war, einen Theil der aus Ulmer Glockengießereien hervorgegangenen Glocken namhaft zu machen. Die Zahl aller in Ulm gegossenen Glocken war jedenfalls eine viel größere, doch fanden gar viel ihren Untergang. Namentlich wurden zahlreiche Glocken im 30jährigen Kriege von Feind und Freund geraubt. So raubten die Schweden in Storzingen (Hohenzollern) 1633 2 Thurm-glocken.¹⁾ Nur ein kleiner Theil der Glocken überstand jene böse Zeiten. Allein auch die wenigen noch erhaltenen, vor 1648 in Ulm gegossenen Glocken, geben ein sprechendes Zeugniß davon ab, wie frühe schon die edle Glockengießerkunst in der alten Reichsstadt an der Donau betrieben wurde und zu welcher Blüthe sie damals schon gelangt war. Ja selbst in den elendesten Zeiten des unglückseligen Krieges hörte der Glockenguß nie ganz auf. Selbst 1633, einem der schlimmsten Jahre für ganz Schwaben, goß Hans Braun in Ulm zwei Glocken, ein Zeichen, daß die ärgste Kriegsnot nicht das blühende Gewerbe ganz zu vernichten mochte.

Als dann 1648 der Friede wieder ins Land zog, hob sich rasch wieder in Ulm die Glockengießerei. Die Familie Ernst aus Lindau, welche zuerst 1678 in Ulm auftritt, gründete eine Werkstatt, welche von den Familien Korn, Frauenlob und Wieland bis auf die Gegenwart fortgeführt wurde. Ein Zeichen schwäbischen Gewerbesleißes und Ausdauer.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kümmerl.

(Fortsetzung.)

C. Die Schmückung der Metalle.

Nach der Behandlung der beiden Abtheilungen: A. Von den Metallen über-

haupt und B. Von der Bearbeitung der Metalle kommen wir zum dritten Theile: Von dem Schmuck und der Verzierung der Metalle. Dieser Theil steht an Wichtigkeit den vorhergehenden nicht nach. Denn mit Ausnahme etwa der ächten Bronze-gußwerke und der feineren Messinggüsse wird kaum ein Metallkunstwert übrig bleiben, welches nicht nach der Fertigstellung seiner äußeren Gestalt auch noch des Schmucks bedürfte. Eine Analogie hat die Metallkunst an der Bildhauerei, deren Werke meistentheils, wenn sie in Holz hergestellt sind, auch der Farbe und des Goldes bedürfen. Weit enger noch aber ist in der Metallkunst die Gestalt des Werks mit seinem Schmuck verbunden, als in der Holzplastik. Natürlich sind der Arten, wie das Metall geschmückt wird, verschiedene. Die erste und nächste, aber auch nothwendigste rechnen wir nicht zum Schmucke, sondern halten sie für den nöthigen und wesentlichen Abschluß der Bearbeitung der Metallwerke. Das ist das „Ausputzen“ der fertigen Arbeiten, der gegossenen mittelst des Eiselsreisens, das überall nachmeißelt, um die höchste Vollendung zu erzielen, und der gelötheten und montirten ebenso durch Wegschaffung der letzten Unebenheiten. Es ist darüber schon beim Gußverfahren das Nöthige gesagt worden.

Die eigentlichen schmückenden Arbeiten an Metallkunstwerken lassen sich in die folgenden Arten gliedern:

1. die Schmückung mittelst Feinbearbeitung der Oberfläche: Poliren, Mattiren, Graviren, Nagen, Guillochiren,
2. mittelst Metallfärbung: Beizen, Weißfieden, Gelbfieden, Vergolden, Versilbern, Plattiren u. dgl.,
3. mittelst Farbensmelz: Email (Lackiren),
4. mittelst Einlegearbeiten: Inkrustationen, Taufchiren, Niello, Tula,
5. mittelst Auflegearbeit: Filigran,
6. mittelst Juwelierarbeit: Edelstein- und Halbedelsteinschmuck.

Sehen wir uns die einzelnen Arbeiten an; sie können sehr kurz abgemacht werden, etwa mit Ausnahme der beiden Nummern 2 und 3, welche wegen ihrer Bedeutung, wie wegen ihres Umfanges eine eingehende

¹⁾ Jahresbericht d. kgl. kath. Gymnasium zu Sigmaringen 1891-92, S. 24.

Beisprechung erfordern. Wer sich des Näheren über diese Dinge instruiren will, der kann es sehr leicht thun an der Hand der einschlägigen und ziemlich zahlreichen Fachliteratur.

1. Die Feinbearbeitung der Oberfläche.

a) und b). Die einfachste Art der Flächenbearbeitung des Metalls ist das Poliren und Mattiren. Das erstere besteht darin, daß die Metalloberfläche glatt und glänzend gemacht wird, das letztere darin, daß dieselbe matt und glanzlos wird. Selbstverständlich sind polirte Theile die Regel, mattirte die Ausnahme, näherhin dienen sie für gewöhnlich nur dazu, um durch den Contrast die Politur noch mehr zu heben. Das Poliren ist zweierlei Art: Das eigentliche Poliren (wobei der vorne abgerundete und glatte Polierstahl so lange über die Fläche mit möglichster Kraftanwendung geführt wird, bis dieselbe ganz geglättet ist) und das Glanzschleifen (wobei noch Polirpulver, Trippel, Kreide u. s. w. zur Verwendung kommen). Durch das letztere erhält die betreffende Oberfläche die volle Spiegelglätte. Die Probe einer vorzüglichen Glanzpolitur besteht darin, daß die nicht beleuchteten Theile fast schwarz neben den das Licht reflektirenden erscheinen. Natürlich wird die Politur am feinsten, je härter das zu polirende Metall ist; vergl. z. B. die Hartstahlwalzen für Feingold (Stuttgarter Landesgewerbemuseum); sie stellen wohl das Vollendetste an Polirkunst dar. Aber auch Silber, z. B. das Innere und die nicht verzirkten äußeren Theile der Kelchkuppa, kann herrlich polirt werden. Und man sollte sehr darauf sehen, daß besonders das Innere der Kuppa möglichst sorgfältig und fein polirt wird, da die Politur die etwa vorhandenen Poren des Metalls möglichst schließt (zusammendrückt). — Das Mattiren geschieht durch Bürsten und Beizen der betreffenden Stellen, wodurch nicht nur keine Glättung erfolgt, sondern sogar noch der natürliche Glanz der betreffenden Fläche entfernt wird. Diese Arbeiten sind verschönernd und schmückend, aber können auf künstlerischen Werth nur insofern Anspruch machen, als durch sie die getriebenen Ornamente, Figuren u. s. w. zu ihrer vollen Wirkung

kommen in dem Wechsel von Glanz und Mattirung (z. B. werden Angesicht, Hände, Füße, überhaupt die Leibestheile getriebener Figuren gerne polirt, die Gewänder matt gehalten und verglichen).

c) Das Graviren besteht in der Anbringung von linienförmigen Vertiefungen (Zeichnungen, Inschriften) in das Metall durch den Grabstichel des Künstlers, der mit demselben arbeitet, ähnlich wie der Zeichner mit dem Meißel oder der Feder, durch feinere und stärkere Linien, Schraffirung u. s. w., nur daß beim Graviren all' das in das Metall hinein gegraben wird. (Hiemach ist der manchen nicht recht klare Unterschied zwischen Eiseliren und Graviren leicht ersichtlich. Eiseliren ist eine Meißelarbeit am Metall, praktizirt durch Hammer und Eiselireisen, der letzte Theil der Feinbearbeitung, Graviren ist ein zeichnendes Ritzen und Graben durch die den Stichel führenden Rechte des Künstlers zur Schmückung der Metalloberfläche.) Man wird wohl kaum ein besseres Metallwerk finden, das nicht Gravirarbeit an sich trägt. An den Monstranzen, Kelchfüßen und Kuppen u. s. w. finden sich vielfach Gravirarbeiten, ebenso an getriebenen Figuren aus Silber, Kupfer und Messing, wo z. B. die Augen, Hände, das Gewand (Arabesken, Säume u. s. w.) durch Gravirung lebendig gemacht sind; der Hintergrund, matte Theile u. s. w. sind oft durch feine Stichelarbeit hergestellt, Inschriften oben oder auf der Rück- und Innenseite sind mittelst derselben angebracht. Der Graver muß dem Zeichner und Maler mit Verständniß zur Seite stehen, wenn er seinen Beruf erfüllen will. In allen Zeitaltern der Kunst hat der Graver einen bedeutenden Antheil an der Ehre derselben. Er schmückt die Oberfläche der Metallwerke mit Zeichnungen, wie sie der Emailleur mit Farben schmückt. Der Graver bedarf einer festen Hand und eines sicheren, ausgebildeten zeichnerischen Talents, da er die Linie ins harte Metall graben muß, und zwar mit möglichstem Schwünge, und da jedes Ausgleiten des Stichels eine falsche Furche ins Metall reißt, die kaum mehr auszulügen ist. Das Graviren ist den übrigen Handarbeiten, Treiben, Montiren u. s. w. durchaus ebenbürtig in künstlerischem Werthe.

d) Einen fabrikmäßigen Ersatz für die Gravirung von Hand bietet das Guillochiren. Mittelt desselben werden durch eine Maschine verschiedene Stichel über die Oberfläche geführt, aber so, daß nur Kreislinien, die sich in allen möglichen Arten kreuzen und schneiden, hergestellt werden. (An den Gehäusen von einfacheren silbernen und goldenen Uhren ist diese Arbeit oft zu sehen.)

e) Das Meßen (wir sehen natürlich hier ab von der hochkünstlerischen Nadir- und Kupferstecherkunst) hat den Zweck, figurale und ornamentale Darstellungen in die Oberfläche des Metalls einzutiefen, aber ohne die schwierige Arbeit des Gravirens, mittelst chemischer Säuren (Aetzwasser), welche die betreffenden Konturen aus der Metallfläche herausfressen. Das Verfahren ist einfach: zuerst wird die ganze Fläche mit einem Deckgrund (Wachs, Harz etc.) überstrichen, dann die betreffende Zeichnung in diesen eingegraben, so daß hier das Metall bloßliegt, und hierauf die Säure darüber gegossen. Dieselbe greift nur an den nicht gedeckten Stellen das Metall an und so entsteht auf chemischem Wege der Oberflächenschmuck. Nachher wird der Deckgrund auch weggenommen. Von gravirten Sachen unterscheiden sich geätzte leicht durch die ganz gleichmäßige Eintiefung sämtlicher Ornamente und durch den Mangel in scharfen, feinen Grenzen und Haarlilien.

2. Die Färbung des Metalls.

Alle Metallwerke, etwa mit Ausnahme der Kunstgussbronze (aber auch diese wird nicht selten vergoldet), der feineren Messinggüsse (echte Messingleuchter u. dgl.) und der monumentalen Kupferarbeiten bedürfen noch einer besonderen metallischen Färbung, um vollendet zu erscheinen. Natürlich stehen die heiligen Gefäße und Geräte hier in erster Linie. Es ist dies aus verschiedenen Gründen nothwendig: 1. weil die durch den Treibhammer und Punzen, den Gravirstichel, die den Löthungen nacharbeitenden, kratzenden Eisen, Bürsten und Feilen auf der Oberfläche des Metalls entstandenen Spuren, Flecken, Striche u. s. w. häßlich und entstellend wirken; 2. weil während der Arbeit die Oberfläche des betreffenden Metalls mehr oder weniger oxydirt, oder zum mindesten an der schönen,

vollen Metallfarbe Einbuße erleidet: das letztere ist auch der Fall bei Gegenständen aus Edelmetall; 3. weil manche, ja die meisten heiligen Geräte ganz oder theilweise aus mehr oder weniger unedlem Metall gefertigt (z. B. bei Kelchen die Kappa aus Silber, der Fuß und Nodus aber aus Kupfer, Messing u. dgl.), die Farbe eines edlen Metalls, des Silbers oder Goldes erhalten sollen, um zu ihrem Dienste würdig zu erscheinen; bei dem Kelchimeren und der Patene, der Linnula und dem Ciborium ist ja die Goldfärbung ausdrücklich vorgeschrieben.

Was die Metallfärbung selbst betrifft, so kann man die Oberfläche eines Metallgeräthes mit einer Zinn-, Kupfer- oder Nickelschicht überziehen und ihnen also das Aussehen geben, als ob sie ganz aus diesen Metallen hergestellt wären. Doch kommt für gewöhnlich nur das Erstere in Betracht und zwar, um Kupfer- und Eisengegenstände, Thürbeschläge, Schlüssel, Tauf- und Weihwasserbecken u. dgl. vor Rostschaden zu schützen, und es kommen diese Arten für die Metallkunstwerke soviel wie nicht in Betracht. Vielmehr handelt es sich für uns nur um die beiden Metallfarben: Silber und Gold. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Gegenständen, die selber schon aus Silber- beziehungsweise Goldmaterial hergestellt sind, und solchen, die als Material Kupfer oder Messing oder auch Eisen haben. Im ersteren Falle handelt es sich darum, die Farbe des Materials in voller Intensivität herauszutreten zu lassen (Weiß- und Gelb„sieden“): im zweiten Falle aber handelt es sich um die eigentliche Versilberung und Vergoldung der Gegenstände.

Was das „Färben“ des Gold- und Silbermaterials selbst betrifft, so ist das zunächst kein Ueberziehen desselben, noch weniger ein „Sieden“ in einer Gold- oder Silberfarbe beziehungsweise Lösung, sondern im Gegentheil ein Weizen, eine Arbeit der Reinigung der Oberfläche. Da nemlich weder Gold noch Silber in ganz reinem Zustand verarbeitet wird, sondern stets mehr oder weniger mit Kupfer legirt ist (wie seiner Zeit dargethan bei Gold mindestens mit 40 Prozent, bei Silber mit 20 Prozent Kupfer), so ist eine Oxydation möglich, nicht des Edelmetalls, aber

der in demselben dem Auge nicht sichtbaren Kupferatome, und diese Oxydation erfolgt selbstverständlich während der Bearbeitung unter den Händen des Goldschmiedes in ausgedehntem Maße. So erscheint dann das Silber grau, matt, schmutzig, das Gold matt, fast tonlos gelblich. Um diesen feinen Kupferrost wegzutilgen, der gleichsam ein trübes Häutchen auf dem Edelmetall bildet, bringt man die betreffenden Gegenstände in eine Beize (gewöhnlich verdünnte Schwefelsäure); diese frisst das Kupferoxyd weg und es tritt die reine weiße Silber- und die volle, satten Goldfarbe wieder heraus. Es kann dies auf kaltem oder warmem Wege geschehen. Das ist das „Weiß- und Gelbfäden“ der Gold- und Silberwaaren. Gerne wird übrigens auf diese so gereinigte Oberfläche noch ein leichter Ueberzug von feinstem Silber oder Gold mittelst des galvanischen Verfahrens gemacht, wodurch wenigstens auf absehbare Zeit die weitere Kupferoxydation verhindert wird, indem der galvanische Goldhauch, weil aus reinem Gold bestehend, selbst nicht oxydirt. Auch kann dabei das Gold selbst eine verschiedene Färbung erhalten: mehr citrongelb oder orange, grünlich oder röthlich, oder im vollen satten natürlichen Glanze. Für Gegenstände, welche am Altar dienen sollen, dürfte sich indessen die letztere Naturfarbe des Goldes weitaus am meisten ziemen, speziell für den Kelch. In größeren Monstranzen kann ja ein Wechsel hellerer und tieferer Nuancen zur Hervorhebung der getriebenen Arbeiten nach Umständen auch einmal angebracht erscheinen, übrigens kann hier durch den Wechsel von Gold- und Silberfarbe mehr und natürlicher gewirkt werden.

Unn mehr kommen wir zur eigentlichen Vergoldung und Versilberung fremder Metalle, und damit zu einer Frage, welche in neuester Zeit und bis auf heute viel Staub aufgewirbelt und in betheiligten Kreisen viel Aufregung verursacht hat. (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Der hl. Kreuzweg nach den Kompositionen von Martin Feuerstein, Professor an der Königl. Akademie in München mit einer

Biographie des Künstlers und erläuterndem Begleiterte von Joseph Popp. Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Cinsiedeln. Preis 20 Mk.

Der Kunstschriftsteller Manzoni behauptet einmal: „Um Fährlich's Meisterwerke unbeeinträchtigt genießen zu können, darf man seine Schrift von der Kunst nicht gelesen haben“. Ein ähnlicher Gedanke kam dem Recensenten beim Lesen des Popp'schen Textes zu diesen Stationen, namentlich bei der Biographie des Meisters und der „Allgemeinen Einleitung“. In letzterer ist u. a. zum Lobe des Meisters das Merkwürdige gesagt, er habe auch darin, daß er dem Heiland ein weißes Kleid gegeben, seine „ausgedehnte Literaturkenntniß wie sein sorgfältiges Studium der hl. Schrift“ gezeigt, indem bei Lukas 23, 11 ausdrücklich erzählt sei, daß Herodes dem Heiland ein weißes Kleid habe anziehen lassen. Beschäftigen wir also die Stationenbilder ohne Text. Wir haben in ihnen eine vorzügliche Reproduktion des Kreuzweges vor uns, welche der Münchener Professor Feuerstein für die neue St. Annakirche in München ausgeführt hat. Die Kompositionen sind nicht figurenreich, drei, vier, höchstens fünf Gestalten geben eine Station, aber ihre Anordnung ist so, daß die Hauptperson, der leidende Heiland, überall in fast plastischer Weise hervortritt und zwar in einer Würde und Kraft, die großartig genannt werden muß. Der Grundgedanke der jeweiligen Station kommt ebensowohl in leichter Fäßlichkeit als in ergreifender Weite zum Ausdruck, tief durchdachte, wirkungsvolle Motive treten vor unsere Seele und befriedigen ebensowohl den das Leiden Christi betrachtenden Geist als den Kunstsinne desjenigen, den sie mehr vom ästhetischen Standpunkte aus genießen will. Interessant ist in letzterer Beziehung ein Nebeneinanderhalten dieser und der Beuroner Stationen.

• Annoncen.

 * **Das Himmelsgewölbe** *
 * mit seinen Millionen von Gestirnen bildet *
 * für jeden aufmerksamen Beobachter eine *
 * Quelle reinen Genusses. *
 * Den Lauf der Sonne und der Sterne *
 * durch Himmelsrichtung und Höhe und die *
 * sich daraus ergebende Tageszeit in einfacher, *
 * leichtfaßlicher Weise täglich festzustellen — *
 * z. B. zur *
 * **Regulierung von Kirchenuhren** *
 * (auf die halbe Minute genau) — ermöglicht *
 * **Ehle's sinnreiches Zeitwerk.** *
 * Hervorragend empfohlen von Autoritäten *
 * (Ende, Littrow, Zech u. v. a.). *
 * Preis mit Beobachtungsinstrument 15 Mk. *
 * gegen Nachnahme. Packung (Kiste) frei, *
 * Porto extra. *
 * Selbstverlag von *
 * **Prof. Dr. W. Ehle, Ellwangen.** *

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Affrien und Babylonien nach den neuesten Entdeckungen von Dr. Franz Kauten. Fünfte Auflage. Mit Titelbild, 97 Illustrationen, einer Zeichentafel und zwei Karten. (XIV und 304 S.) M. 5; geb. M. 7.

„Das Buch wird, wenn dies überhaupt noch möglich, in dieser seiner neuen Gestalt noch Größeres für die junge Wissenschaft der Assyriologie leisten, als bereits seine Vorgänger gethan haben. Auch für unsere Deutsche Orient-Gesellschaft dürfen wir von dem begeisterten Werke gewiß reiche Förderung erwarten.“

(Univ.-Professor Dr. Fr. Delüsch in Breslau.) Dieses Werk gehört zu unserer „Illustrierten Bibliothek der Länder- und Völkerkunde“, wovon bis jetzt 14 Bände vorliegen. Ausführlicher illustrierter Prospekt gratis.

Wanderfahrten u. Wallfahrten im Orient.

Von Dr. Paul Wilhelm v. Kessler, Bischof von Hottenburg.

Dritte Auflage. Mit 140 Abbildungen und drei Karten. gr. 8°. (VIII u. 334 S.) M. 8; in seinem Halbfranzband M. 11.

Als Titelbild ist dem Werke das Bildniß des hochw. Herrn Verfassers in Heliogravüre beigegeben.

„Endlich wollen wir zum Schluß gegen unser sonstiges Prinzip noch eine moderne Reisebeschreibung verzeichnen, um ausdrücklich von der Fremde Zeugniß abzulegen, mit welcher uns das . . . im Geiste warmer Humanität und seiner Weltbildung geschriebene Buch von hohem Gedankenreichtum erfüllt hat. Vor allem aber ist uns nirgends der Boden unserer Studien mit seinen natürlichen und geschichtlichen Bedingungen in solcher Anschaulichkeit nahe gebracht worden wie hier, wozu gut gewählte Illustrationen beitragen.“ (Jahresberichte der Gesellschaft, Berlin, über die 2. Auflage.)

Für Holzbildhauer!

Infolge Ablebens des Bildhauers Heinrich Schwabe in München ist dessen Atelier für christliche Kunst mit einer größeren Anzahl theils vollendeter, theils angefangener Figuren und Schnitzwerke, vielen Modellen in Gips sowie einem vollständigen Bildhauer- und Schreinerwerkzeug nebst ca. 4 cbm Lindenholtz veräußert. Das Atelier wurde 1868 gegründet, einzelne Kunstwerke, die aus demselben hervorgingen, auf vier großen Kunstausstellungen mit ersten Preisen prämiert und hat in ausgedehntem Kundenkreise einen guten Namen. Interessenten, denen hier eine sehr günstige Kaufs- und Geschäftsgelegenheit geboten ist, indem verschiedene Bestellungen nicht mehr ausgeführt werden konnten, erhalten bereitwilligste Auskunft durch

Frau Fanny Schwabe, Bildhauers Wittwe, München, Dachauerstraße 94 1.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J. Bilder aus der Geschichte der alchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Mit 200 Abbildungen. gr. 8°. (XII u. 334 S.) M 7; geb. in Leinwand M. 9.

Inhalt. I. Altchristliche Grabdenkmäler. — II. Die altchristliche Basilika. — III. Die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben. — IV. Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und zu Ravenna. — V. Das Mobiliar der römischen Basiliken und dessen Verzierung mit edeln Metallen. — VI. Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickerien. — VII. Altchristliche Taufkirchen. — VIII. Die päpstliche Messe im 8. Jahrhundert.

Dieses Buch will zunächst katholische Priester u. Priesteramtskandidaten einführen in das tiefere Verständniß der Dinge, mit denen sie sich stets zu befassen haben. Jedoch auch gebildeten Laien wird das Studium desselben nicht ohne Nutzen sein.

Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem und erklärendem Text von Bischof Dr. Paul Wilhelm von Kessler. Dritte Auflage. 14 Lichtdrucktafeln, wovon 2 Doppeltafeln. Grösse der Tafeln 33 1/2 auf 43 1/2 cm mit Rand, 23 auf 32 cm ohne Rand. Grösse der beiden Doppeltafeln 33 1/2 auf 79 cm mit Rand, 23 auf 61 cm ohne Rand. Text gr. 8°. (IV u. 78 S.) Tafeln und Text zusammen M. 8; in Halbleinwand-Mappe M. 10; in e'eg. Leinwand-Mappe mit Goldtitel M. 13.70.

„ . . . Auf den Spuren des grossen Vorbildes Fra Angelico da Fiesole wandeln diese kunstgeübten Mönche, und andächtige Beschaulichkeit ist das Ziel, nach dem sie streben. Ihre Gestalten, unabhängig von allen Schulen und Richtungen, ziehen, feierlichen Ernstes voll, ihre Bahn wie byzantinische Gestalten, vor denen sie aber eine hohe Beseelung und rein menschliche Erscheinung voraus haben. Es ist echt kirchlicher Stil.“ (Seemanns Literar. Jahresbericht. Leipzig 1891, über die 1. Aufl.)

Jahres-Mappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. (VII.) 1899. Mit 12 Folio-Tafeln in Kupferdruck. Phototypie und Farbendruck. nebst 19 Abbildungen im Texte und einem Titel-Medaillon. Nebst erläuterndem Text von Dr. O. Fehr. Lochner von Hüttenbach. Folio. (VI u. 22 S. Text u. 12 Tafeln. In elegantem Umschlag M. 15.

Hiezu eine Kunstbeilage: Altar in der Marienkapelle und Altar in der St. Blasiuskapelle zu Mendingen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1900.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kümmerl.
(Fortsetzung.)

C. Die Schmückung der Metalle.

2. Die Metallfärbung — Vergoldung.

„Die Feuervergoldung, — die galvanische Vergoldung!“ lauten die Lösungen. Die Freunde der ersteren erklären letztere als zu wenig solid für den Dienst des Heiligthums, die der letzteren dagegen wissen eine Reihe von Gründen anzuführen, welche die galvanische Vergoldung als einen vollen, ja nach manchen Beziehungen besseren Ersatz der Feuervergoldung erscheinen lassen.

Wir können und dürfen uns dieser Streitfrage nicht entziehen, halten es vielmehr für Pflicht, im „Archiv“ dieselbe so zu erörtern, daß der Leser sich selbst ein Urtheil bilden kann.

a. Die Feuervergoldung.

Die „Feuer“-Vergoldung und Ver Silberung (wenn wir „Vergoldung“ allein nehmen, so geschieht dies nur der Abkürzung halber, denn der Vorgang bei beiden ist genau derselbe und außerdem kommt für die kirchliche Kunst fast ausschließlich die Vergoldung in Frage) geht folgendermaßen vor sich:

Der zu vergoldende Gegenstand muß auf seiner Oberfläche vollständig rein sein; er wird zu diesem Behuf vorher gegläht, mit Säure behandelt, so daß alle Legirungsorydierung verschwindet („gefotten“) und hierauf behufs Aufnahme der Vergoldungsschicht mit „Nickwasser“ besenchtet. Nun wird das Goldamalgam aufgetragen. Dasselbe ist eine Mischung von purem Gold und Quecksilber, im Verhältnis von

ungefähr zwei Theilen Gold auf einen Theil Quecksilber. Diese Mischung ist nöthig, weil Gold (das bekanntlich erst bei einer Temperatur von über 1000 Grad Celsius im Feuer flüchtig wird) in Quecksilber bei gewöhnlicher oder nur mäßig erhöhter Temperatur sich löst. Die Auflösung des Goldes im Quecksilber geschieht dadurch, daß man dünn gewalztes Goldblech mit der Scheere in Stückchen schneidet, in einen Tiegel zusammen mit Quecksilber schüttet und das Ganze nun heftig schüttelt. Ist der Tiegel glühend gemacht, so vollzieht sich die Verbindung rascher. Das erhaltene Gemenge, „Amalgam“, hat die Farbe des Quecksilbers und stellt sich als eine brei- oder teigartige Masse dar, die man mit einer Bürste (von Drähten) auf die zu vergoldende Fläche aufträgt und verreibt, bis sie möglichst gleichmäßig dieselbe bedeckt. Nun handelt es sich nur noch darum, das Quecksilber wieder zu entfernen, damit das Gold allein zurück bleibt. Das geschieht auf ganz einfache Weise, nemlich durch die Verdampfung des Quecksilbers. Dieselbe würde schon erfolgen bei gewöhnlicher Temperatur, aber doch nur sehr allmählig; deshalb wird der zu vergoldende Gegenstand auf Holzkohlenfeuer erhitzt, wodurch das Quecksilber sich rasch verflüchtigt und das Gold heraustritt. Während dessen wird die Verreibung des Amalgams aber immer noch fortgesetzt. Nach Umständen wird eine zweite Schicht Amalgam oder auch eine dritte aufgetragen, verrieben und verdampft, je nachdem die Vergoldung besonders stark werden soll. Mittels des Quecksilbers, das sich chemisch mit der Oberfläche des zu vergoldenden Gegenstandes verbindet, wird das Gold mit der betreffenden Oberfläche so innig vereinigt, daß man fast von einer Legi-

runge sprechen kann. Dadurch aber erscheint das Gold zunächst nicht in seiner eigentlichen satten und vollen Farbe, sondern als matter gelber Ueberzug. Um die pure Goldfarbe zu erzielen, behandelt man den Gegenstand mit Blühwachs; vielfach wird in der neuesten Zeit über die Feuervergoldung eine leichte galvanische Vergoldung angebracht, wodurch, wenn auch nur wie ein starker Hauch, eine pure Goldschicht sich über dieselbe legt. Erst in Folge dieser Nachbearbeitung tritt die ganze Schönheit der Goldfarbe heraus.

Diese Vergoldungsart ist seit alter Zeit die einzige gewesen, welche auf Dauerhaftigkeit und hohe Solidität Anspruch machen konnte. Durch das ganze Mittelalter herauf bis weit in unser Jahrhundert hinein sind Metallarbeiten nicht anders vergoldet worden als „im Feuer“.

Machen wir uns nun an die Beurteilung der Feuervergoldung. Da ist in erster Linie zu konstatiren, daß sie die Eigenschaft der Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit gegen äußere Einflüsse im höchsten Maße besitzt. Unverwundlich ist sie deshalb selbstverständlich noch lange nicht; man behalte im Auge, daß es sich bloß um eine Schicht Goldes auf der betreffenden Metalloberfläche handelt, deren Dicke, beziehungsweise Dünne sich nach Tausendtel- bis Millimetern beziffert! Das Geheimnis der Haltbarkeit der Feuervergoldung liegt in der chemischen Verbindung des Goldes mit der Oberfläche des Gegenstandes. Es ist, um eine Analogie zu brauchen, nicht bloß ein Anstrich, sondern ein Tränken, das unter die Oberfläche hineingeht, nicht eine von der darunter liegenden Oberfläche geschiedene vollständig eigene Schicht, sondern eine Vermischung, eine metallische Verbindung, Legirung mit derselben, also ein ineinander-Übergehen des Goldes und der Oberfläche des betreffenden Gegenstandes. Das Gold kann dementsprechend auch von der vergoldeten Oberfläche nicht etwa weggewischt, sondern nur abgeschliffen werden, ähnlich wie z. B. eine äbende Tinte nicht einfach von dem Papier wieder gewaschen, sondern bloß durch Radiren, also Verlegen der Oberfläche desselben entfernt werden kann. Je nachdem hat diese Vergoldung Jahrhunderte sie-

reich überdauert. So manches allem Wetter ausgefetzte Thurmkreuz, so mancher Namenszug und Nimbus um das Haupt einer Figur, oder auch selbst eine Metallstatue, die im Freien sich befindet, blinkt seit undenklicher Zeit in ihrem goldigen Glanze; und nicht selten kommt es vor, daß, wenn sie schwarz geworden, der Feuervergoldung übergeben werden, sich eine Schicht Kohlenstaub, Ruß u. dergl. findet, welche unter dem Einfluß der feuchten Witterung die Vergoldung bedeckt hat, ohne ihr im mindesten zu schaden. Reinigt man den Gegenstand von der schwarzen Schicht, so kommt die feuervergoldete Oberfläche in fast oder ganz unverletzter Schönheit wieder zu Tage. Es kann dann auch bei solch einem Gegenstand seitens des Vergolders beziehungsweise seiner Firma mit gutem Gewissen eine Garantie auf 60, 80 und 100 Jahre für die Haltbarkeit übernommen werden. Vorausgesetzt ist dabei natürlich, daß die Feuervergoldung für solche, der Witterung schonungslos ausgefetzte größere Gegenstände entsprechend stark und ausgiebig hergestellt wird, was natürlich nicht billig gemacht werden kann.

Diese bewährte Haltbarkeit ist denn auch der einzige Grund, warum seitens der kirchlichen Oberbehörden die Feuervergoldung für die zum unmittelbaren Dienste des Sakramentarium bestimmten heiligen Gefäße vorgeschrieben und, soviel uns bekannt ist, auch noch allgemein festgehalten wird. Für die Diözese Rottenburg ist hierin heute noch maßgebend der Ordinariatsersaß vom 20. März 1872, gezeichnet von Bischof v. Hefele, wonach „Mestelche und Patene nur dann zur Konsekration eingeschickt werden dürfen, wenn wenigstens die Kelch-Cuppa innen, die Patene auf der oberen Seite im Feuer vergoldet sind.“ — „Bloße galvanische Vergoldung“, schließt jener Erlaß, „erscheint wegen geringer Haltbarkeit als unzulässig“ (s. Bogt, S. 63, Pfaff, S. 290). In anderen Diözesen, z. B. Regensburg ist man noch strenger; es wird dort die Feuervergoldung für den ganzen Kelch und die ganze Patene und außerdem noch für Ciborien, Virides und Lunula gefordert sammt einem schriftlichen Attest der betreffenden Werkstätte über ge-

schebene Feuervergoldung. Wenn man den Zweck der letzteren im Auge hat, dann erscheint die in der Diözese Rottenburg geltende Bestimmung als genügend, ja strengstens genommen würde sogar die Forderung der Feuervergoldung auf die Kelchcuppa beschränkt werden können. Denn die Vergoldung wird ja verhältnißmäßig wenig in Anspruch genommen durch das Abstergiren der Patene mit den Fingern. Dagegen ist es der Wein (chemische Säure), dessen Gestalt das Kelchinnere angreift, besonders bei längerem Verbleiben in demselben, wozu noch die Purifikation u. s. w. kommt. Wird ein Kelch Tag für Tag, oder gar mehrmals im Tage in den Dienst genommen, so summiert sich hieraus ein erheblicher Anspruch an die Solidität und Widerstandsfähigkeit seiner Vergoldung. Nachweisbar aber hält ein tüchtig feuervergoldetes Cuppa-Innere eine Reihe von Jahren diesen Dienst aus (wobei freilich noch eine Reihe anderer Umstände in Rechnung kommt. Von zwei gleich solid vergoldeten Kelchen hält der eine vielleicht die doppelte Zeit aus gegenüber dem andern, wenn letzterer schlecht aufbewahrt ist (ohne Stui, dem Staub, großer Feuchtigkeit ausgesetzt), wenn er beim Ertergiren unnothigerweise, vielleicht auch mit Purifikatorien gröbster und härtester Struktur, förmlich mißhandelt wird, wenn er einer öfterlichen „Reinigung“ in scharfer Lauge unterzogen wird, welche in Wirklichkeit eine Aetzung ist u. s. w.).

Diesem unleugbaren großen Vorzug der Feuervergoldung gesellen sich aber andere Momente bei, welche schwere Schattenseiten derselben darstellen. Wir führen sie in folgendem an:

1. Für den feuervergoldenden Arbeiter bildet diese Thätigkeit in nicht geringem Maße eine Gefährdung seiner Gesundheit. Quecksilber, das in den menschlichen Leib kommt, wirkt vergiftend (Mercurialisismus chronischer Art mit Speichelfluß, Mund- und Rachengeschwüren, Lungenleiden; bei akuter Erkrankung binnen 30 Stunden todbringend). Der betreffende Arbeiter aber muß während des Verdampfens des Quecksilbers das Amalgam fortwährend verreiben, neu auftragen, den Gegenstand auf den Kohlen umwenden

u. s. w.; es ist gar nicht zu verhüten, daß er mit dem schädlichen Kohlendunst die noch viel gefährlicheren Quecksilberdünste einathmet. Man sucht sich auf alle Weise dagegen zu schützen (besondere Kleidung, Essen fetter Speisen u. dergl.), allein es ist nie zu verhüten, daß ein Arbeiter, der nur einige Stunden feuervergoldet, schon von dem bekannten Lockerwerden der Zähne, Anschwellen des Halses, des Gesichtes zc. befallen wird, selbst wenn er im Freien arbeitet. Daher kommt es auch, daß in Geschäften, wo viel feuervergoldet wird, ein einzelner Arbeiter nie mehr als einen halben Tag hiefür verwendet wird. In geschlossenen Räumen vermehrt sich natürlich die Gefahr bedeutend.

2. Die Arbeit der Feuervergoldung selbst ist sehr mühsam und difficult. Es kommt zuerst die absolut gründliche Reinigung der zu vergoldenden Oberfläche, was bei reicheren Arbeiten sehr schwierig ist, die Herstellung des Amalgams, die sorgfältige Auftragung und Verreibung derselben auf dem glutheißen Gegenstande mittelst der Metallbürste, das Abräuchern, Neuauftragung, die letzte Färbung. Das ist zeitraubend und verneuert die Kosten.

3. Im Wesen dieser Handbearbeitung liegt der Nachtheil, daß durch die Behandlung mit der Krabbürste, durch „Sieden“ u. s. w. die Oberfläche des betreffenden Gegenstandes, besonders wenn sie fein gearbeitet ist (Relief, Treibearbeiten und dergleichen) mehr oder weniger beschädigt oder doch hart mitgenommen wird.

4. Ferner, was das Resultat der Feuervergoldung betrifft, so wird diese selbst gerne, ja ausnahmslos ungleich werden. Da, wo das Amalgam stärker aufgetragen wird, wird auch mehr Gold zurückbleiben, und umgekehrt. Naturgemäß werden bei Vergoldung von nicht glatten Gegenständen die Erhöhungen im Nachtheil sein gegenüber den Vertiefungen, in die sich der Amalgambrei selbstverständlich zuerst einbettet; aber gerade die Erhöhungen brauchen die stärkste Vergoldung, weil sie der abmüthenden Verührung am meisten ausgesetzt sind. Auch bei glatten Flächen wird es nie möglich sein, eine vollkommene gleich dichte und starke Amalgamschicht anzubringen; es hängt da alles von dem Geschick und der Gewissen-

haftigkeit des Arbeiters ab. Wenn auch schließlich die gesammte Oberfläche des vergoldeten Gegenstandes gleichmäßig goldfarbig sich präsentirt, so wird stets ein Theil etwas dünner, ein Theil etwas stärker mit Gold verfest sein.

5. Hiezu kommt ein weiterer Umstand, der von einschneidender Bedeutung ist. Da die Feuervergoldung nicht eine einfache Ueberfichtung mit Gold ist, sondern eine enge chemische Vermischung des Goldes mit der betreffenden Metalloberfläche durch das Quecksilber, also eine Art Zusammensetzung mit diesem untergeordneten Metall, so werden neben den Goldatomen die des letzteren an der Oberfläche sich befinden, wenn auch unsichtbar. Allein mit der Zeit treten diese Uedelmetall-Atome als winzige Poren zu Tage (thatsächlich sind diese Poren das Oxyd auf den betreffenden Punkten). Es wird diese Erscheinung von den Technikern immer wieder gegen die Feuervergoldung angeführt, um darzuthun, daß die große Widerstandsfähigkeit und Haltbarkeit der Feuervergoldung dadurch wieder paralysirt werde, daß keine absolut dichte, undurchdringliche Goldschicht durch sie hergestellt werden könne. Allerdings wird die Zahl dieser mikroskopischen Poren um so geringer werden, je stärker — drei- oder vierfach — die Vergoldung ist.

6. Weiter wird geltend gemacht (vgl. Struve, Weiß, Kayser u. a.): Von dem Amalgam verdunstet zwar der größere Theil des Quecksilbers, aber ein kleiner Theil bleibe mit dem Gold verbunden trotz Abräuchern zurück, und zwar 13—16 Prozent des ursprünglich beigemischten Quecksilbers. Auch hiedurch entstehen winzige Lücken und Poren und wird vor allem die Farbe der Feuervergoldung selbst beeinträchtigt.

7. Sodann hat die Feuervergoldung auch ihre Nachtheile für die Zukunft des betreffenden Gegenstandes. Soll derselbe nach einer Reihe von Jahren wieder aufs neue in Feuer vergoldet werden, so muß die Oberfläche wegen der porösen Stellen (beziehungsweise des Metalloxyds) erst wieder abgeschliffen werden, was eine Verdünnung des Gegenstandes zur Folge hat. Das geht oft soweit, daß z. B. dünne Reliquippen fast durchgeschliffen

werden. Also ist eine zweite Feuer-Vergoldung stets nur mit einer Schwächung der betr. Metallgefäße verbunden, so daß sie bei einer öfter wiederholten Prozedur einfach unbrauchbar werden.

8. Weiter gibt auch die Feuervergoldung an und für sich noch keine unbedingte Garantie für lange Haltbarkeit und Solidität. Es kann auch „im Feuer“ sehr schwach vergoldet werden. Kommt ja folgendes vor: Bei der Bereitung des Amalgams mit 67 Theilen Gold und 33 Theilen Quecksilber wird dasselbe durch einen Lederbeutel gepreßt, so daß das Zuviel an Quecksilber, was darin ist, hinausgetrieben wird. Dies führt aber wiederum einen kleinen Theil Goldes mit sich. Diesen Abfall nimmt man da und dort zum Vergolden selbst, wodurch freilich nur der allerschwächste Grad einer Goldschicht erzielt wird, der selbstverständlich höchst wenig haltbar ist. Beim ersten Anblick aber ist nicht zu unterscheiden, ob die Vergoldung mit goldsattem Amalgam, oder nur mit dem Abfall geschehen ist, besonders, wenn noch ein Ueberzug auf galvanischem Wege darüber gemacht wurde. Es ist überhaupt eine Kontrolle über die Menge des verwendeten Goldes beim Feuervergoldeten nur schwer möglich wegen des langen, komplizirten Verfahrens, des Abfalls an minderhaltigem Amalgam und der Gefahr beim eigentlichen Vergoldegeschäfte. Garantie gibt einzig die Gewissenhaftigkeit der Firma und des Arbeiters. Während die beste Feuervergoldung (mit circa 26 Gramm, gleich annähernd 2 Loth Gold auf den Quadratmeter) eine Goldschicht von $\frac{1}{750}$ Millimeter Dicke ergibt, sinkt bei anderen dieses Maß bis auf $\frac{1}{4500}$ und gar $\frac{1}{5000}$ Millimeter herab.

9. Endlich ist die Feuervergoldung erfahrungsgemäß mit verhältnismäßig erheblichen Kosten verknüpft. Das hängt mit der geschilderten Prozedur zusammen. Sogar der Preis des Quecksilbers (dessen Weltmonopol die Londoner Rothschildfamilie allein in Händen hat und rücksichtslos ausbeutet) kommt etwas in Betracht. —

So viel von der Feuervergoldung. Und nun zu der sogenannten galvanischen, oder genauer der Vergoldung mittelst Elektrizität.

Ein altvenetianisches Gemälde in der Stuttgarter Galerie.

Von Max Bach.

Das älteste Gemälde, welches die Stuttgarter Staatsgalerie besitzt, ist ein altvenetianisches Kirchenbild des Maestro Paolo Veneziano; es wird in allen früheren Katalogen bezeichnet, als „der Sturz des Heidenthums“ und erst das neueste (1899) von Lemcke revidirte Verzeichniß fügt hinzu: „Sibylle und Oktavianus, dem die Madonna erscheint“. Damit ist für den Beschauer schon angedeutet, daß wir in dem vorgestellten Sujet doch etwas anderes zu erkennen haben als die kurze frühere Bezeichnung angab.

Es lohnt sich der Mühe dem Bilde einige Aufmerksamkeit zu schenken, zumal es durch seine Inschriften auch das Interesse des Archäologen in Anspruch nimmt. Das Bild wurde 1862 für die Galerie erworben und bald darauf brachte der „Schwäbische Merkur“ aus der Feder Prof. Dr. Haack's eine Beschreibung des Gemäldes, worin derselbe die schon angeführte Bezeichnung zu begründen sucht. Haack hat jedoch die archäologische und kirchengeschichtliche Bedeutung des Bildes nur zum Theil erkannt und beschreibt das Bild lediglich vom kunsthistorischen Standpunkt.

Das Bild ist auf Holz gemalt 92 cm hoch und 77 breit. Wir erblicken oben in einem runden Rahmen die thronende Maria mit dem Kind in alterthümlicher Auffassung, darüber Gott Vater mit ausgestreckten Armen mit der Taube, in den Zwickeln Engelschaaren. Unten links sieht man einen prächtigen Palast mit offenen Arkaden und einem hohen Thurm im gothisirenden venetianischen Stil, keine romanische Basilika, wie Haack annimmt. Rechts ist eine byzantinische Kirche mit Kuppel und Thurm dargestellt, in deren Innern man die heidnischen Statuen vom Altar stürzen sieht. Die ganze Kirche zeigt überall Risse und droht dem Einsturz, davor stehen drei bärtige Männer mit sichtlichen Gebärden äußerster Bestürzung, der vordere ist schon im Umstürzen begriffen. In der Mitte ist ein Brunnen, welcher von drei nackten Knaben getragen wird, zwei Drachen speien das Wasser in die Schale, welche die Inschrift

trägt: PAVLVS CVM FILIO, außerdem, kaum noch erkennbar, die Jahreszahl MCCCLVIII. Vor dem Palast kniet ein König in betender Stellung inschriftlich bezeichnet als OCTAVIAN, neben ihm erscheint eine Dame in schwarzer kirchlicher Tracht mit weißem Kopftuch und langem Mantel, welcher inwendig mit Pelz gefüttert ist. Die Figur, welche als SIBILLA bezeichnet ist, hält eine Schriftrolle und deutet mit der rechten Hand auf die gegenüberliegende Scene. Ueber die Bedeutung des Bildes geben weiter die Inschriften Aufschluß, welche einerseits auf dem Schriftband, welches das Jesuskind hält, andererseits an dem Brunnen in mittelalterlicher Majuskelschrift angebracht sind. Sie lauten mit Auflösung der Abkürzungen:

PVER . ET . DEVS . SVM . EX .
DEO . VIVENTI . SINE . TEM-
PORE . MACVLA . NATVS . —
IN . DIE . NATIVITATVM . XPI .
IHV . AVDIVIT . OCTAVIANVS .
IN . PALATIO . VOCEM . DICEN-
TEM . HEC . EST . ARA . CELI .
DIXIT . QVE . EI . SIBILA . HIC .
PVER . MAIOR . TE . EST . QVI .
STAT . IN . SINU . VIRGINIS .
IN CIRCULO . AVREO . SOLIS .
IDEO . IPSVM . ADORA .

An dem Brunnen steht: FONVS . AQVE .
IN . LIVOREM . DVLCEM . ROME .
VERSVS . EST . QVA . XPS .
DE MARIA . VIRGINE . NATVS .
EST . — TEMPLVM . PACI(VM) .
IN ETERNVM . CORVIT . QVAN-
DO . VIRGO . FILIVM . DEI . PE-
PERIT .

Der Gedanke des Bildes, sagt Haack, erklärt sich aus der im christlichen Alterthum und Mittelalter herkömmlichen, schon durch Eusebius und Augustinus bezeugten Deutung der vierten Ekloge Virgils, der Messias-Ekloge, welche selbst auf das Lied von Cumä (die Aussprüche der cumäischen Sibylle) sich stützend, von der nahe bevorstehenden Geburt eines Wunderkinds eine neue und goldene Zeit beginnen läßt.

Das ist nun insofern nicht genau, da wir ja in dem Bild zunächst die Vision des Kaisers Augustus dargestellt finden, welche sich in dem Gemälde desselben auf

dem Kapitol zugetragen haben soll, wo jetzt die Kirche S. Maria Ara coeli steht, welche davon ihren Namen hat. Diese Geschichte war im Mittelalter sehr verbreitet, sie erscheint bei Gottfried von Viterbo schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, dann namentlich auch in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine und im *Speculum humanae salvationis*.

Es bestehen verschiedene Versionen der Sage, diejenige, welche ohne Zweifel unserem Bilde zu Grunde liegt, ist folgende: Augustus habe die Tiburtinische Sibylle zu sich kommen lassen, um über einen Antrag des Senats, der ihm göttliche Ehre erweisen wolle, sie zu befragen; sie aber habe geantwortet: „Vom Himmel wird der König kommen, der es in Ewigkeit sein wird u. s. w.“ Sogleich öffnete sich der Himmel und er sah dort eine Jungfrau in herrlicher Schönheit mit einem Knaben auf dem Arm und hörte eine Stimme: *Haec ara filii dei est*. Der Kaiser betete darauf an, that dem Senat die Vision kund, und errichtete einen Altar mit der Inschrift: „*Haec est ara primogeniti dei*.“ Gleichzeitig wird erzählt, es seien die heidnischen Bilder in der Hofkapelle umgefallen, worauf sich die rechtsseitige Darstellung bezieht.

Zahlreich sind die Kunstdarstellungen, welche die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle verherrlichen; das älteste ist ein Mosaikbild in der Kirche S. Maria Araceli in Rom, wo Augustus das Kind anbetet, dann ebendort ein leider zerstörtes Wandgemälde von Pietro Cavallini, welches den gleichen Gegenstand behandelt. Häufig ist im fünfzehnten Jahrhundert diese Scene ausgeführt und vornehmlich haben die niederländischen Meister in Altargemälden der christlichen Hauptvorstellung jene Erscheinung zur Seite gestellt.

Auch in den Stenzen des Vatikans im Zimmer della Segnatura ist unter den Sockelbildern, welche Perino del Vaga nach 1534 zu den Raphaelischen Wandgemälden ausführte, unterhalb der Disputa die Tiburtinische Sibylle, dem Kaiser Augustus die Erscheinung der hl. Jungfrau zeigend. Wie sehr die Vorstellung der Sibyllen noch im sechzehnten Jahrhundert gang und gäbe war, beweist das

Buch: „Zwölf Sibyllen Weissagungen vil wunderbarer Zukunft von Anfang bis zu End der Welt besagende. Der Königin von Saba King Salomeh gethane Propheceien. Frankfurt 1531, 4.“ Auch in dem im 15. Jahrhundert gedruckten römischen Pilgerbuch: „Das geist- und weltliche Rom“, einer Uebertragung der *Mirabilia urbis* fehlt die Geschichte von dem Kaiser Octavian und der weisen Frau Sibylle nicht. Dort wird Fol. 9 erzählt, daß in der Nacht, wo Christus geboren wurde, die Sibylle dem Kaiser eine bekrönte Jungfrau mit einem Kinde zeigte, und ihm sagte, das Kind wäre Gott; worauf Octavian dem Kinde geopfert habe.

Aus derselben Quelle kommt ohne Zweifel dann auch die Nachricht, daß in der Zeit wo Christus geboren wurde, der Friedentempel zusammenstürzte und eine Wasserquelle zu Rom in eine süße Flüssigkeit verwandelt wurde. Darauf beziehen sich die Inschriften am Brunnen auf unserm Bild.

Die Deutung auf die vierte Ekloge des Vergil, scheint mir doch etwas weit hergeholt. Die betreffende Stelle lautet nach der Uebersetzung von Voss: „Schon ein neues Geschlecht entsteigt dem erhabenen Himmel. Sei nur dem kommenden Knaben (nämlich dem Sohn des Pollio), mit dem sich das eiserne Alter schließt, und rings ausblüht ein gold'nes Geschlecht durch das Weltall, sei du, keusche Lucina, ihm hold.“

Charakteristisch für die Anfänge einer Kunst der Historienmalerei, sagt Haack, die noch nicht zum Bewußtsein ihrer eigenen Gesetze gekommen, ist die unserm Gemälde eigenthümliche Wiedergabe der Prophezeiung und Erfüllung, verbunden mit der Anwendung des Mittels der symbolischen Darstellung. Ich möchte dagegen erwidern, daß das Gemälde doch keineswegs als Historienbild aufzufassen ist, sondern als ein kirchlich-symbolisches Bild, welches dem Laien die im Mittelalter, besonders seit dem dreizehnten Jahrhundert stark verbreitete Legende verbildlichen sollte. Es ist deshalb auch keine „freie That des Künstlers“, sondern eine Verbildlichung des theologischen Gedankens, welche durch die Legendenbücher des Mittelalters und besonders durch die *Legenda aurea* vielfache Verbreitung fand.

Noch etwas über den Künstler. Paolo Veneziano ist der älteste venetianische Maler, welcher seinen Namen auf seine Bilder setzte. In San Marco ist eine Tafel in mehreren Abtheilungen, welche den Leichnam Christi mit den Aposteln darstellt und dann in den andern Abtheilungen Szenen aus dem Leben des Evangelisten Markus enthält. Hier nennt der Künstler seine beiden Söhne Jakobus und Johannes als Mitarbeiter, es ist 1346 gemalt. In Vicenza befindet sich noch ein früheres Bild mit der Inschrift: Paulus de Venetiis pinxit hoc opus 1333. Paulus erscheint hier als Nachahmer der Griechen (Byzantiner) fügt Nagler hinzu, deren Steifheit er weniger überwunden hatte als Giotto. Auch unser hiesiges Bild erinnert noch sehr an die byzantinische Malweise, was auch Haack besonders hervorhebt. Wie er aber dazu kommt, das Bild noch in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu setzen, während es doch die Jahrzahl 1358 trägt, ist nicht recht erfindlich.

Biblia Pauperum (Armenbibel).

Diese ist einfach ein Bilderbuch mit kurzem erläuterndem Text. Den Inhalt bildet Christus zwischen den zwei Testamenten, vom Anbeginn (der Schöpfung) bis zum Ende (dem Weltgericht). Nach christlicher Anschauung galten: Adam, Abel, Noah, Abraham, Isaac, Jakob, Joseph, Moses u. s. w. als Vorbilder des Heilandes; der brennende Dornbusch, die Ruthe Aarons, Webeons Fall, die Sunamithin, Judith, Esther u. s. w. sind Vorbilder Mariä. Der neue Bund ist eine Widerspiegelung des Herrn in seinen heiligen Aposteln, Märtyrern, Bekennern, Jungfrauen, kurz allen, die seine Lehren in Thaten bewährten. So steht überall der erwartete und endlich gekommene Christus in der Mitte zwischen Vorzeit und Nachzeit. Dies zeigen uns sehr gut die „Armenbibeln“ in Wort und Bild, und zwar nicht nur zu dem Zwecke, um die Unwissenden leichter zu unterrichten, sondern auch den Künstlern den Weg zu zeigen, wie sie schriftgemäß und nach der Lehre der Väter arbeiten sollen. Es ist also die Armenbibel auch ein Bilderbuch zu nennen. Die Illustrationen dieser Handschriften sind an vielen Stellen nicht ohne künstlerische Bedeutung, denn sie zeigen oft charakteristische Köpfe von zarter Armuth, schlanen Gestalten von guten Verhältnissen, die Gewandung von einfachem schönen Wurf (Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 177). Anfangs führten diese Bücher keinen Titel; Biblia Pauperum wurden sie erst später genannt, wohl nach Chrysostomus und Leo, die in ihren Familien auf die Bescheidenen und Demüthigen, welche eine Belehrung bereitwillig annehmen, die Stelle bei Matth. 5, 3: Beati Pauperes anwenden.

Schon früher, bereits im 12. Jahrhundert,

begann die christliche Kunst die zusammengehörigen Bilder des alten und neuen Testaments einander gegenüberzustellen. Als die hierauf bezügliche älteste Quelle stellen sich die Schriften des neuen Bundes dar. Christus selbst sagt nach Luk. 24, 44: Es muß alles erfüllt werden, was im Geheze Moses, in den Propheten und in den Vätern geschrieben steht. Bereits die Propheten deuten deutlich an, in welchen Begebenheiten ihre Voraussagungen in Erfüllung gehen sollen; z. B. Jf. 7, 14: Ecce virgo concipiet et pariet filium deutet auf die Verkündigung und Geburt Christi; oder 62, 11: Ecce rex tuus veniet tibi mansuetus auf den Einzug Christi in Jerusalem u. s. w. Ebenso berufen sich die Apostel und dann die Väter auf den Zusammenhang vieler Stellen beider Testamente, z. B. Paulus auf Melchisedech's Opfer u. dergl. Einen reichen Schatz von gegenseitiger Beziehung beider Testamente finden wir in den Schriften des Justin Märtyrer, Melito, Clemens von Alexandrien. (Fortf. folgt).

Literatur.

Klassische Andachtsbilder, herausgegeben von der österreichischen Leo-Gesellschaft in Wien. Jos. Roth'sche Verlagshandlung. Stuttgart und Wien. 1899.

Die rührige österreichische Leo-Gesellschaft, welche das monumentale Werk „Die katholische Kirche unserer Zeit“ herausgibt, hat ein neues Unternehmen ins Werk gesetzt, das ebenso originell als verdienstvoll bezeichnet werden muß. Schon Jahrzehnte lang kennt man die Klagen über die billigen aber schlechten Heiligenbilder, die unter dem Volke verbreitet werden. Man hat den Düsseldorf'schen Verein gegründet, um dem Uebel abzuhelfen und es wird wirklich durch diesen Verein auch heute noch viel guter Geschmack verbreitet, indem seine Kupferstiche sowohl in der Auswahl seiner Sujets als in der technischen Vollendung wahrhaft künstlerisches leisten. Doch fanden und finden diese Bilder, weil farblos, unter dem eigentlichen Volke keine rechte Verbreitung. Immerhin aber haben sie bewirkt, daß man jetzt höhere Anforderungen auch an farbige Bildchen stellte und es suchen Firmen wie Benziger in Einsiedeln, Kühlen in Glatzbach, Dirmer in Straubing, Müller in Innsbruck-München u. a. diesen Forderungen auch nachzukommen und sie haben wirklich manch Brauchbares erreicht. Allein in dem Streben, diesem Wunsche nach Farbe nachzukommen, sind sie manchmal zu weit gegangen und haben Bildchen hergestellt, die mehr den Charakter der Porzellanmalerei zeigen, vielfach süßlich und verflekt und daher ohne Kraft und Saft erscheinen.

Wie ganz anders sehen diese klassischen Andachtsbilder aus! Da ist strenge, feste Zeichnung plastische Abrundung und daher Leben und Kraft zu finden. Auch die Farbe ist nicht vergessen; um dem allgemein herrschenden Geschmack entgegenzukommen, ist jedes Blatt ohne Ausnahme irgendwie, sei es auch nur mit einem Tone, illuminiert. Für das Kolorit der altdeutschen Kupferstiche und Holzschnitte haben Direr und andere zeitgenössische Meister das Vorbild gegeben; in andern Fällen trat eine farbige Um-

rahmung hinzu, die sich regelmäßig an klassische Muster, wie besonders an französische Miniaturen des 15. Jahrhunderts anschließt.

Was die Auswahl der Bilder anlangt, so sollen, wie in den bisherigen Aufnahmen auch geschehen ist, „nur Bilder von hohem, allgemein anerkanntem Kunstwerke zur Veröffentlichung gelangen, welche zugleich inhaltlich geeignet sind, den religiösen Sinn des katholischen Volkes zu heben und seine Darstellungsweise zu lautern, formell aber dem Stilgefühl unserer Zeit nicht widersprechen.“ Auch eine große Mannigfaltigkeit in den Darstellungen finden wir, wie nicht minder im Format, so daß die Bilder geeignet sind zur Einlage in größere oder kleinere Gebetbücher und auch zur Anwendung für den Zimmerschmuck. Wie in technischer Hinsicht alle Arten der Vervielfältigung, Lichtdruck, Steindruck, Chromotypie, Zintographie, zur Verwendung gekommen sind, so sind auch alle Schulen vom 15.—19. Jahrhundert in ihren besten Meistern vertreten.

Wer ein solches Bildchen auch nur im kleinsten Formate verschonkt, verschenkt ein kleines Kunstwerk.

Einen Wunsch möchten wir noch besonders aussprechen: möchten die Verleger von Gebetbüchern bei der bildlichen Ausstattung derselben nach diesen wirklich klassischen Andachtsbildern greifen und jene schlechte Fabrikware verdrängen, die man noch so vielfach selbst in den verbreitetsten Andachtsbüchern findet. D.

Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte von Dr. Hermann Vopel. Mit neun Abbildungen im Text. Freiburg i. B., Mohr. 1899. M. 3.60.

Die vorliegende Abhandlung bildet das fünfte Heft der „Archäologischen Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von Johannes Ficker. Freiburg, Mohr“. Sie unterzieht zum erstenmale die sog. Goldgläser einer eingehenden, zusammenfassenden Bearbeitung. Der Verfasser behandelt in der Einleitung die Technik der Goldgläser und deren Geschichte und bezeichnet in erster Beziehung dieselben als „eine eigenthümliche Verbindung von Glas- und Metalltechnik: wir sehen zwischen zwei flachen oder leicht gewölbten, runden Gläscheiben sehr verschiedener Größe ein Goldblatt eingelegt und auf diesem mit der Nadel eine Zeichnung in der Weise ausgeführt, daß die überschüssigen Theile des Goldblattes weggeschabt sind. Da in der Regel für beide Gläser eine durchsichtige, oft leicht grün gefärbte Glasmasse verwendet worden ist, so kann die Zeichnung von zwei Seiten betrachtet werden, wobei sie natürlich einmal im Gegenfinne erscheint“. Dann gibt er eine Uebersicht über die Form der Goldgläser, die meist eine Kreislinie bilden und Inschriften, einzelne Personen oder jehüische Darstellungen enthalten.

Betreffend die Entstehungszeit der Goldgläser konstatirt De Rossi, daß in den ältesten, den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr. angehörigen Theilen der römischen Katakomben weder Goldgläser gefunden worden, noch ihre Spuren nachweisbar sind. Erst im dritten Jahrhundert

tauchen diese auf. Es erlabt sich dem Verfasser darnach als Resultat seiner chronologischen Prüfungen, „daß die Goldgläserfabrikation sich zurück bis an die Wende des zweiten zum dritten Jahrhundert und vorwärts bis in das sechste Jahrhundert hinein verfolgen läßt, die uns erhaltenen Exemplare also sich über einen Zeitraum von ungefähr drei Jahrhunderten vertheilen“. Als Inhalt der Darstellungen auf den Goldgläsern lassen sich zuerst Inschriften mit Trinksprüchen und Scenen heidnisch-mythologischen Inhalts nachweisen; diesen schließen sich Darstellungen aus dem profanen Leben an, die später mit christlichen Symbolen ausgestattet werden, und schließlich kommen auch spezifisch christliche Stoffe, die vor dem vierten Jahrhundert nur in einem vereinzelt Exemplare eines biblischen Bildes nachweisbar sind, zur Darstellung. Die überwiegende Mehrzahl dieser zuletzt angeführten Gläser fällt in die Zeit nach der Mitte des vierten Jahrhunderts. Als Scenen aus dem Alten Testament kommen vor: Adam und Eva, Noah, das Opfer Abrahams, Joseph in der Kisterne, das Schlangenvunder, das Quellwunder, die Kundschafter, das Martyrium des Jesaja, das Sonnenvunder (IV. Kön. 20, resp. II. 38, 1 ff.), die Belegung der Totengebeine (Ezech. 37), die Drachengiftung, die drei Hebräer im Feuerofen, Tobias, Jonas, Susanna, Hiob. Aus dem Neuen Testament: der gute Hirt, die Magier, das Wunder zu Kana, die Brotvermehrung, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Blindenheilung, die Auferweckung des Lazarus, die Gesetzesübergabe. Der Verfasser betont, wie stark nach dieser Uebersicht in dem Bilderschatze der altchristlichen Kunst noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts auch in einem der sepulchralen Sphäre entrückten Kunstzweige die alttestamentlichen Scenen überwiegen, und daß dieser Bildervorrath mit den auf Fresken und Sarkophagen erhaltenen Beispielen nicht erschöpft ist. Scenen, wie das Schlangenvunder des Moses, das Martyrium des Jesaja, das Wunder des Sonnenzeigers, die uns der Zufall auf unsern Goldgläsern erhalten hat, seien den großen Kunstzweigen völlig fremd; die Martyriumsscene gar sei ein Unikum der gesammten altchristlichen Kunstwelt (Seite 75).

Was schließlich die Verwendung der Goldgläser anlangt, so läßt sich ein Theil derselben durch die Inschriften und Darstellungen bestimmen. Für einen großen Theil ist durch einen Trinkspruch der Gebrauch als Trinkgefäß sichergestellt; sie werden bei den verschiedensten Anlässen als Geschenke gedient haben, besonders auch, je nach ihrem Inhalte, bei christlichen Festtagen. „Es fragt sich nun, ob außer den genannten Festen noch andere Tage in Frage kommen, ob sich vielleicht mit Rücksicht auf die zahlreichen Heiligennamen auf Goldgläsern ihre Beziehung zu den Heiligtagen, deren Feiern für das Jahrhundert bezeugt ist, nachweisen lasse.“ Zur Prüfung und Bearbeitung dieser Frage, gibt der Verfasser verschiedene Quellen an. Die betreffenden Goldgläser, meint er, repräsentiren den Anfang eines mit den Mitteln der Kunst geübten Heiligentumes, sie seien bescheidene Anfänge von Heiligenbildern. Dezel.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frck. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1900.

Joseph von Führich.

Seine Stiftzeichnungen. Zu seinem 100.
Geburtstage.

Von Pfarrer Dezel.

Am 7. Februar 1800 ist dem „Maler, Kupferstecher, Anstreicher und Vergolder“ Führich in dem nordböhmischen Landstädtchen Krasau an der Grenze der Oberlausitz ein Knabe Joseph geboren worden, der später gleich hervorragend als Mensch und Künstler ein Fürst der Malerei werden sollte, der sich aber bei seinen Leistungen besonders die Verherrlichung der katholischen Religion zur Aufgabe stellte und der sich dieser seiner Aufgabe auch so zu entledigen wußte, daß sein Name für alle Zeiten in der Geschichte der Kunst mit Auszeichnung genannt werden wird. Der Knabe half, wie der berühmte Historienmaler in seinen spätern Aufzeichnungen selbst sagt, seinem Vater bald „Brantgeräte, Bettstellen, Schränke anstreichen, mit bunten Blumen schmücken, auf eine Wiege oder einen Kinderfarg Kreuzförmig malen“. Als er sogar Altarblätter malte, wurde man auf den sechzehnjährigen Jüngling aufmerksam, und als zwei seiner Bilder bei einer Ausstellung in Prag Beifall fanden und angekauft wurden, zog Führich mit Unterstützung des Grafen Clam im Jahre 1817 nach Prag. Hier kam der junge Führich an die Malerakademie, wo seine beiden ersten größeren Arbeiten „der Tod Ottos von Wittelsbach“ und die „Auffindung des böhmischen Klausners St. Zwan durch den Herzog Borivoj“, die er für die Ausstellung malte, Aufsehen erregten. Nachdem er sich zuerst der Romantik angeschlossen hatte, gieng in ihm eine vollständige Wandlung vor als er im Spätherbst 1826 nach Rom kam; hier gieng er zu dem

Haupte der neuen deutschen religiösen Malerschule, zu Friedrich Overbeck und schloß sich, wie er selbst sagt, „jener ächt historischen Kunst an, welche sich auf die allein vernünftige und katholische Ansicht der Welt- und Menschengeschichte und ihre zwei Grunddogmen: Sünde und Versöhnung, stützt“. Im Jahre 1834 wurde Führich als zweiter Custos an die Gemäldegalerie der k. k. Akademie der Künste nach Wien berufen und 1841 zum Professor ernannt, von welcher Zeit an er eine langjährige, segensreiche Wirksamkeit entfaltete, bis er 1870 als öffentlicher Lehrer zurücktrat.

Führich war ungemein produktiv und schuf zahlreiche und bedeutende Werke der Malerei. Nachdem er seine Professur angetreten, schlossen sich ihm die besten der damaligen romantischen Jünger, wie Kupelwieser und Dobiaschowsky an und sein Name kam jetzt in aller Mund, besonders nachdem es ihm gelungen, durch seine Malereien in der neuen Johannis Kirche an der Jägerzeil sich einen umfassenden monumentalen Auftrag, die Ausmalung der Altlerchensfelder Kirche, zu erringen und in diesem Auftrage, zu welchem er alle ihm richtungsverwandten Kräfte heranzog, seine Fittiche mächtig zu entfalten. Diese Kirche „zu den sieben Zufluchten“ wurde für die Wiener religiöse Malerschule das, was die Kirche auf dem Apollinarisberge für die Düsseldorfer, indem sie den Anstoß zu einer Reihe von Monumentalschöpfungen der Malerei und zwar nicht bloß auf religiösem Gebiete gab.

„Die siegreiche Wirkung der Kunst Führichs beruhte zum nicht geringen Theil auf einem Umstande, der nicht unterschätzt werden darf, nemlich auf dem stilbildenden Einflange seiner Ueberzeugung mit seiner Kunst. Ein religiöser Maler muß Reli-

gion haben, denn ohne diese hat er für seinen Gegenstand nur formales Interesse.“ Wenn diese Worte Hebers in seiner „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ auf Füßrichs Werke der Malerei angewendet werden dürfen, so noch viel mehr auf die meistens einen ganzen Cyklus umfassenden Arbeiten seines Stiftes und wenn überall die Domäne des Meisters das Liebliche, Beseeligende und Trostreiche war, so bewegte er sich auf diesem Gebiete in den letzten Jahrzehnten seines Lebens fast ausschließlich, indem er eine Reihe von cyklichen Kompositionen schuf, deren herrliche Stützzeichnungen in meist xylographischer Publikation die weiteste Verbreitung gefunden haben. Und gerade diesen Stützzeichnungen Füßrichs möchten wir hier eingehender nähere Aufmerksamkeit zuwenden.

Aus derjenigen Zeit, die er selbst seine romantische Periode nennt, zeichnet sich sein „Vater unser“ in neun von ihm selbst radirten Blättern durch Frische der Empfindung und Schönheit der Zeichnung aus, wenn auch der Künstler selber meinte, es sei nur ein kümmerlicher Versuch, der mehr Beifall gefunden habe, als er verdiente. Die einzelnen Bitten des Gebets sind durch mittelalterliche, mystische Szenen ausgezeichnet individualisirt. Wir heben nur einzelne hervor, z. B. die Illustration zur ersten Bitte, wie ein Ritter mit seinen Angehörigen in die Kirche geht, ein einfacher Gedanke, aber durch die poetische Hand Füßrichs ungemein erweitert. Bei aller Strenge der Romantik wußte der Meister doch das Landschaftliche in gelungenster Weise mit seinen Darstellungen zu vereinigen. Während der Kirchgang des Ritters in eine herrliche Frühlingslandschaft versetzt ist und die Sonne eben den fernen Bergen entsteigt, zeigt uns das Bild der zweiten Bitte den stürmischen Winter; über Berg und Thal, unbekümmert um Sturm und Ungewitter, bringt der Priester die Wegzehrung einem Sterbenden. Eine gleich schöne ländliche Idylle, wie das erste Bild, ist auch das „Gib uns heute unser tägliches Brod“. Der Sämann streut seinen Samen aus, hinter ihm begießt der Engel das Ackerland; die Hütte des Landmannes und das herrschaftliche Schloß auf dem Berge, die

pickenden Hühner des Hofes und die weidenden Rösse und Kinder beleben das Bild der Gegend. Professor Müller in Prag hat ausführliche Betrachtungen und Erklärungen zu diesen Blättern, die schon 1856 im Manzschschen Verlag zu Regensburg in fein ausgeführten Stahlstichen erschienen sind, geschrieben.

Der geistige Gesichtskreis unseres jungen Künstlers erweiterte sich neben dem regelmäßigen Kunststudium namentlich auch durch die Lektüre der berühmtesten Romantiker, eines Novalis, Schlegel, Tieck, Wackenroder u. a., und so war es denn besonders Tiecks „Genoveva“, die ihn anzog und zu Illustrationen veranlaßte. Eichendorf nennt diese Dichtung das „unstreitig vollendetste Werk“ Tiecks, in dem bis in den kleinsten Beischmuck hinab eine durchaus katholische Weltanschauung walte. In 15 cyklichen Kompositionen, die genau sich an die damaligen Anforderungen der literarischen Romantik angeschlossen, führte er die Federzeichnungen zu dieser Dichtung aus (Prag 1825). In der ersten Radirung weist der Geist des hl. Bonifatius in der Kapelle, wo vor seinem Zuge gegen die Sarazenen Siegfried das heilige Abendmahl nimmt, auf diese heilige Handlung hin:

„Da geht der edle Mann zum Streit gewappnet,
Doch will er vorher beichten, Sakramente
Empfahen aus des Priesters heil'ger Hand.
So seid nun aufmerksam und laßt euch gern
In alte deutsche Zeit zurücke führen.“

Auf der andern Seite betrachten Bemo, Wendelin und Grimuald die Tafel des hl. Sebastian an der Wand. Die Gestalt des Apostels der Deutschen ist großartig, feierlich und würdevoll, die Architektur streng mittelalterlich gezeichnet. In eine schöne Landschaft ist die Scene gesetzt, wie Golo von dem Hirten Heinrich das verhängnisvolle Lied singen hört:

„Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein geh'n,
Wo die dunklen Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu seh'n.
Dort im kühlen abgeleg'nen Thal
Such' ich Ruh' für meines Herzens Qual. —“

Das ungekünstelte, naturwüchsiges Wesen der Hirten, die finstere, nachstimmende Gestalt des Golo contrastiren trefflich. Es würde uns zu weit führen, auf alle einzelnen Bilder einzugehen und wir bemer-

fen nur, daß Rühlich überall uns gleiches Interesse einflößt, mag seine zeichnende Feder uns die herrlichen mittelalterlichen Architekturen in Kirchen und Schlössern, die gleichzeitigen Skulpturen in den Madonnenbildern, die wildromantischen Landschaftsbilder oder aber die handelnden Personen der Dichtung vorführen, sein Stift ist gleich interessant, mag er dramatisch bewegte Scenen oder ruhige, mehr das Gemüth ansprechende Handlungen geben. Recht ansprechend ist auch das Schlußblatt, der Tod Genovesas. Der Bischof steht an ihrem Sterbebett und Schmerzensreich betet:

„O laß Sie zieh'n, denn das ist Ihr Verlangen,
Nach Himmelslichte steht Ihr frommer Sinn,
Die Erde nährte Sie mit Pein und Bangen;
Nun geht Sie in die ew'ge Freiheit hin . . .
Sie ist die Müdeste, Sie geht voraus,
Wir kommen nach in unsers Vaters Haus.“

Die vorstehend besprochenen Zeichnungen entstammen, wie gesagt, der romantischen Periode des Meisters, wo es ihm als Aufgabe der Kunst erschien, das „starke und fromme deutsche Mittelalter“ zu verherrlichen und dadurch in der Mitwelt die Sehnsucht nach jener alten verblähten Herrlichkeit zu erwecken. Nachdem der Künstler jetzt aber in Rom gewesen und eine Wandlung mit ihm vorgegangen, finden wir in den nächst folgenden Reihen von Jahren nur noch zwei einzelne Blätter für den Stich von ihm gezeichnet, während dagegen eine stattliche Anzahl von bedeutenden Werken der Delmalerei in diese Zeiten fallen. Das größere jener beiden Blätter, 62 cm hoch und 80 cm breit, stellt die erste Firmung zu Samaria von den Aposteln Petrus und Johannes dar. Die Originalhandzeichnung kam in den Besitz Sr. Eminenz des Kardinals Nuntius Viale Prela, ist gestochen von dem Wiener Joh. Zitet und erschien, wie auch das folgende Blatt, im Verlage von G. J. Manz in Regensburg. Es ist eine großartig gedachte Komposition, der man wohl ansieht, daß der Meister bereits die Cinquecentisten Italiens kennen gelernt und studirt hat. Der hl. Petrus, die Augen zum Himmel erhoben, legt der Männerwelt die Hände auf, Greise und Jünglinge, Vornehme und Niedere drängen sich heran, der hl. Johannes sumt die Frauen und Jungfrauen. Das zweite Blatt hat

zum Gegenstande die klugen und thörichten Jungfrauen des Evangeliums und erschien in einem prächtigen Stiche von Jos. Leubner im Jahre 1849. Der Heiland, eine überaus erhabene, schöne Gestalt, empfängt die klugen Jungfrauen, die mit ihren brennenden Lampen vor ihm knien; ihm zur Seite stehen die hl. Jungfrau Maria, als gekrönte Braut symbolisch die Kirche darstellend, ferner als Verwandte des Bräutigams David, der Stammvater der menschlichen Natur nach, der hl. Joseph als Nährvater und Johannes Baptista, sein Vorläufer und letzter Prophet. Im Hintergrunde sieht man die thörichten Jungfrauen an die geschlossene Pforte pochen, während der hl. Petrus als Pförtner des hochzeitlichen Hauses über die Gallerie wandelt und sie abweist. Das Bild verräth eine ungemein zarte, sinnige Auffassung und ist technisch ausgezeichnet vollendet. Welch' eine herrliche Fierde, wenn von einem Künstler al Fresco gemalt, müßte es für ein Gotteshaus werden; getreu nach Geist und Seele des Originals wiedergegeben würde es das „invenit“ vollständig verschmerzen lassen.

Die erste cyklische Komposition in Stiftzeichnung, welche so recht das Charakteristische seiner Kunstweise ausmacht, ist der „Bethlehemitische Weg“, zwölf Zeichnungen mit einem Titelblatt, in Holzschnitt ausgeführt in dem Atelier von Aug. Waber in Dresden und wie die folgenden Zeichnungen im Verlag von Alphonso Fürst in Leipzig erschienen. Gleich das Titelblatt zeigt, was der Meister uns liefern will, ein Bilderbuch in höherem Sinne zur Betrachtung; die Kunst zur Linken ladet uns ein, ihr in Betrachtung der göttlichen Geheimnisse in der Kindheit Jesu zu folgen. Diesem Rufe nachkommend, erhebt sich zur Rechten die „anima meditans“ oder die Personifikation der betrachtenden Seele und greift zum Pilgerstabe, um diese heilige Wanderung anzutreten. Wir finden diese Figur in der Folge auf jedem Bilde wieder und sie ist gewissermaßen das Symbol alles dessen, was wir fühlen bei dem Anblick eines so rührenden und erhabenen Schauspieles, wie es uns die Kindheit Jesu darbietet.

Die erste Komposition, eine der herrlichsten des ganzen Cyklus, enthält den

englischen Gruß in so heiliger, frommer Auffassung, wie man sie selbst bei den besten alten Meistern selten findet. Die demüthige Magd des Herrn steht in der Mitte, die pilgernde Figur hält den Vorhang zurück und der Engel des Himmels richtet in knieender, würdevoller Stellung den Gruß des Herrn aus, hinweisend auf den himmlischen Vater und den die Herrlichkeit des Himmels verlassenden Heiland. Daß wir dreimal des Tages an diese frohe Botschaft uns erinnern sollen, deutet der Meister in der zur Seite des „Ave Maria“ läutenden Engelsfigur an. Die drei folgenden Blätter versetzen uns in die Felsengrotte nach Bethlehem; da sehen wir, wie Maria und Joseph einziehen durch die Thore der Davidsstadt, wie sie aber abgewiesen auf der andern Seite dieselbe wieder verlassen und in der Felsengrotte den Neugeborenen anbeten, wie ferner „das göttliche Kind seinen Leib nährt, der für uns die Wunden und den Tod erleiden wird“, während dessen der hl. Joseph — eine ganz naive Darstellung — das Abendessen bereitet. Die Pilgergestalt ist bei dieser Scene besonders andächtig und schön gezeichnet. Nach der reich bewegten Scene der Anbetung der heiligen drei Könige kommt der Gang der heiligen Familie nach Jerusalem in den Tempel zur Aufopferung, ein Bild von erhabener Würde, erhöht noch durch die heitere Landschaft.

Doch den Vorzug geben wir den zwei folgenden Blättern, aus der ergänzenden Phantasie des Künstlers selbst hinzugefügt: „Jesus betend und wandelnd“. Beide versetzen uns vor das heilige Haus zu Nazareth und sind eine ungemein liebliche Erfindung des Meisters. Schon geht der Tag stark seiner Neige zu, die Mondsächel ist am Himmel erschienen und der Hirte kehrt zurück mit seiner Heerde, auch der heilige Zimmermann kommt mit seinem Handwerkszeug über dem Rücken von der Tagesarbeit nach Hause und öffnet das Gitter zum Eintritt in den Hof, während die hl. Jungfrau, das Vorbild geschäftiger Hausfrauen, Wasser am Brunnen schöpft, — da, ungeachtet dieser Geschäftigkeit ringsum, kniet das göttliche Kind, ein herzliches Bild, auf der Schwelle des Hauses, faltet andächtig seine Händchen

und richtet den Blick zu seinem himmlischen Vater in die Wolken hinauf, der wohlgefällig herabsieht auf das Gebet; auch die „anima meditans“ ist ganz ergriffen von dieser so überaus zarten, lieblichen Scene. Gleich ansprechend ist auch das „wandelnde Kind,“ welches den göttlichen Heiland mit dem verlorenen Schafe und mit der Last des Kreuzes auf den Kalvarienberg vorbildet. Der Kopf der hl. Jungfrau ist hier viel schöner und richtiger gezeichnet als in fast allen anderen Darstellungen. Der vorletzte Entwurf ver setzt die heilige Familie nach Aegypten: durch die von der Pilgerin geöffnete Thüre erblicken wir orientalische Architektur, Tempel und ägyptische Göttergestalten. Der Jesusknabe schlummert, während der heilige Nährvater aus der Schrift die Stelle des Psalmisten „Siehe, er schläft nicht und er schlummert nicht, welcher sein Volk bewacht“ (Ps. 120) liest und zu seiner Seite die heilige Jungfrau beim Spinnrocken sitzt und zuborcht. Das letzte Bild endlich ist eine Illustration zu den Stellen der heiligen Schrift: „Folget mir nach und ich werde euch zu Menschenfischen machen“ und „Wiederum ist das Himmelreich ähnlich einem Netze, so ins Meer gesenket Fische aller Art in sich aufnimmt“; es zeigt den Jesusknaben an dem wogenden Meere mit Kelch, Aehren, Blumen und Krone in der einen und dem Kreuze in der andern Hand, womit er die Menschen an sich zieht und von den Ungehovern und dem Abgrund des Meeres rettet, die Apostel, aus dem Schifflein ausgestiegen, stehen zur Seite, das ganze eine tief symbolische Auffassung, die den Meister der Meditation und Contemplation verräth. Die Wiedergabe durch den Guberschen Holzschnitt ist hier eine besonders gelungene.

Schon gleich bei seinem Erscheinen fand der „Bethlehemitische Weg“ ungetheilten Beifall und zwar auch bei den Gegnern „des Nazarenenthums“. Die durchaus edlen Gestalten und Gesichter, die geschickte Gruppierung, die Gewänder in ihrem so reichen Faltenwirre, aber auch der meisterhafte Stichel Gubers, der so einfach, kraftvoll, rein und klar die Zeichnungen wiedergibt und mit so wenigem Aufwande die reichste Wirkung hervorbringt, konnten

eines bedeutenden Eindrucks in der Kunstwelt nicht verfehlen. Nur wenige Säbe einer anerkannten Kunstautorität, des sel. Prof. Dr. M. Deutinger, seien hier erwähnt. Er schreibt in den „Hist.-vol. Blättern“ (1864, Bd. 53, Heft 3): „Zu einer Zeit, in welcher Kunst und Wissenschaft sich so weit von ihrer unsterblichen Meisterin, der Religion, entfernt und, wo sie die Rückkehr versucht, so oft den rechten Weg verfehlt, im Verleugnen der Kunst und Wissenschaft die Religion gesucht haben, dürfen wir eine Erscheinung wie Fübrichs „Bethlehemitischer Weg“ mit um so größerer Freude begrüßen, je weniger wir sie erwarten dürften und je mehr sie Hoffnung dafür gibt, daß diese traurige Unfruchtbarkeit einer- und diese unglückliche Fruchtbarkeit andererseits endlich zu einem besseren Ausgange führen werden. Wenn die Wissenschaft mit allen Kunstgriffen und Beweismitteln der modernen Kritik den Glauben an die geschichtliche Wahrheit des Lebens Jesu in den Gemüthern zu erschüttern sucht, weist die Kunst noch immer Mittel und Wege, die dem Herzen tener gewordene Anschauung des reinen Kinderglaubens in sinnigen, gedankereichen Kompositionen dem Auge und durch das Auge dem betrachtenden Geiste nahe zu bringen. Jeder, der sich die Freude verschaffen kann, dem in diesen Blättern sich offenbarenden echten Künstlergedanken auf seinem Gange zu folgen, wird ungemein vieles entdecken, was ihn wie eine ganz neue Offenbarung überkommt.“

Ein Pendant zum „Bethlehemitischen Wege“ sind die 15 Zeichnungen, die den Osterzyklus ausmachen und den Titel führen: „Er ist auferstanden“. Da Fübrich selbst eine kurze Erklärung zu den Bildern geschrieben, heben wir nur die bedeutendsten hervor. Was den künstlerischen Wert anlangt, zeigt sich hier ein größerer Unterschied als im vorigen Zyklus, indem einzelne Darstellungen z. B. die Abfahrt in die Hölle, Auferstehung, weniger gelingen erscheinen, während auf der andern Seite aber gerade in diesem Werke wieder Sujets von höchster Vollendung sind. Das erste Bild, die Grablegung Christi z. B., ist eine herrliche Komposition, würdevoll ist die ganze Handlung dargestellt, prächtig sind die Gestalten

des Josephs von Arimathia und Nikodemus und besonders der schmerzgebeugten Mutter; sinnreich ist auch die Verriegelung des Grabes und die Wacht des römischen Hauptmannes an demselben aufgefaßt. Allein alle übertrifft die Erscheinung des Auferstandenen bei seiner heiligen Mutter, ein Bild von unvergleichlicher Schönheit, voll Keinheit und Erhabenheit der Empfindung, durchaus sorgfältig in der Zeichnung sowohl der Gewänder als besonders der anmuthsvollen Köpfe. Die Evangelisten, sagt Fübrich in seiner Erklärung zu diesem Bilde, welche uns die Erscheinung Jesu nach seiner Auferstehung erzählen, erwähnen nichts von einer Erscheinung bei seiner Mutter, wohl aus dem einfachen Grunde, weil sich diese von selbst versteht und dann, weil diese Erscheinung als ganz besonderes Mysterium von allen anderen sich wesentlich unterschieden haben wird. Hier in unserer Darstellung umfaßt die wiederhergestellte Menschheit den heiligen Quell, aus dem sie geflossen, und sie, der Kanal, durch welchen die Gottheit sich mit der menschlichen Natur verbunden, und nun bestimmt, daß durch sie allein alle Erlösungsgnade uns zufließe, hängt in himmlischer Seligkeit am Halbe des mit namenlosem Schmerze von ihrem Herzen gerissenen und nun für ewig ihr wiedergegebenen Sohnes. Die Pfeiler der kleinen Halle, welche das Bild zu beiden Seiten abschließen, zeigen in Bildwerk ihn und sie, die ihn zu tragen würdig war, hier als *mater speciosa* *) mit dem Kindelein von Bethlehem im Schooße, dort als *mater dolorosa* mit dem geopfertem Sohne auf Golgatha. Die freudereiche und die schmerzereiche Seite ihres jungfräulichen Mutterlebens, die innigste Vereinigung der heiligsten Mutter mit ihrem göttlichen Sohne ist hier dargestellt.

Auch die folgenden beiden Mätter der Frauen im Grabe und „*noli me tangere*“ sind ansprechend, doch wiederum zur vollen Höhe der Schönheit in Auffassung und Darstellung erheben sich die drei Kompositionen, welche das Ereigniß nach und in Emmaus betreffen. Wir sehen da die beiden

*) Das freudige Gegenstück zu dem traurigen *Stabat mater dolorosa* ist *Jacovone's Stabat mater speciosa*.

Jünger zuerst auf dem Wege wie sie trauernd das Ereigniß von Jerusalem besprechen, noch nicht ahnend den Fremdling, der unmittelbar hinter ihnen herkommt. Es ist Abend und sie sind nicht mehr ferne von dem Flecken, aus ihren Gesichtern und der ganzen Haltung sind ihre Worte deutlich zu erkennen. Merkwürdig ist die Gestalt des Heilandes; feierlich und erhaben gleicht seine Bewegung mehr einem Schweben als einem Gehen in der herrlichen Landschaft. Die Scene vor der Herberge, das „Herr bleib bei uns“ hat Jülicher so einfach und rührend wiedergegeben, daß sie uns ungemein anspricht; man glaubt unmittelbar selbst anzuwohnen und das Gespräch und Drängen der Jünger zu vernehmen. Und mit wie wenigem Aufwand ist all' das gegeben? Ein schmuckloser Hofraum einer Herberge, von einigen Bewohnern des Hauses belebt, ist die Scene des Bildes. Ein Weib, dem sich ein kleiner Knabe an den Rock hängt, schneidet gebückt ein Gericht Kohl im Beete, ein junger Burche geht mit dem Eimer zum Schöpfen an den Hausbrunnen. In der Halle oben sitzen ein paar Wanderer, deren einer ermüdet einzunicken scheint; sie werden von einem Diener bewirthet. Der Haushund, dieses Ab- und Zugehens gewohnt, liegt ruhig im Vordergrund. Am obern Ende der Treppe, welche in den Hof und kleinen Garten herabführt, leuchtet mit erhobener Lampe eine Alte den Ankömmlingen an Fuße der Treppe. Harmlose Gewöhnlichkeit des menschlichen Lebens und Daseins. Mit dem verglimmenden abschiednehmenden Tage wendet, die Rechte gleichsam grüßend gesenkt, der Unbekannte sich zum Weitergehen, sie aber mit freundlicher und ehrfürchtiger Zudringlichkeit nöthigen ihn, sprechend: „Herr, bleib bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt“.

Ein bewegter, in der einfachen Landherberge unerhörter Vorgang endlich spielt sich im letzten dieser drei Bilder ab. Am Brodbrechen erkennen die Jünger ihren Meister — Welch ein Eindruck bei Beiden! Der eine fährt vom Sitze auf und greift nach seiner Brust, in der ja auf dem Wege schon durch die Worte des Herrn der heilige Brand gelegt wurde, der andere

stürzt mit ausgebreiteten Armen auf die Kniee, als wollte er ausrufen: mein Herr und mein Gott! Wie natürlich, daß auch die Wirthsleute, im Begriffe ihre Gäste zu Abend zu bedienen, verwundert den Vorgang, von dem sie keine Ahnung haben, anstaunen!

Wir kommen zu dem originellsten Werke des Meisters, den Originalzeichnungen zu den vier Büchern des Thomas von Kempen. Wie die Schöpfungen Jülicher in der Altlerchenfelder Kirche das Genialste sind, was sein Pinsel gemalt, so hier diese Bilder das Tiefstimmigste, was sein Stift gezeichnet hat, und im ähnlichen Verhältniß, wie jene großartigen Fresken zu seinen Staffeleibildern, stehen die vorgezeichneten Cyklen zu seinem „Thomas von Kempen“. Während die zahlreichen Staffeleibilder je nur einzelne Punkte aus der heiligen Geschichte uns vorführen, geben uns die monumentalen Schöpfungen Jülicher in der Altlerchenfelderkirche eine geniale Gesamtconception des ganzen Gebietes der Offenbarungsthatsachen; die erlösende Wirksamkeit des Weltheilandes vor, in und nach seiner Erscheinung auf Erden wird uns hier vor Augen geführt. So geben auch die gezeichneten Bildercyklen nur Betrachtungen über einzelne Offenbarungswahrheiten, während bei seinem „Thomas von Kempen“ uns ein Gesamtbild des edlen Meisters aus den Erfahrungen eines betrachtenden, inneren Seelenlebens entgegentritt; was der gottselige Thomas in Worte gefaßt hat, bietet uns Jülicher im Bilde. Das Buch von der Nachfolge Christi, sagt er in einem kurzen Vorworte zu den Bildern selbst, ist für den ersten Augenblick völlig bilderlos. Bei näherer Betrachtung aber umfaßt es die ganze christliche Welt- und Lebensanschauung. Bilder zu diesem Buche können also als Betrachtungen über dasselbe und an dessen Geist sich anschließend, nicht immer und überall sich dem Buchstaben fügend, dasselbe begleiten, sondern müssen auf jener allgemeinen Anschauung fußen, welche den Autor bei Abfassung des Buches leitete. Daß auch die negative Seite der „Nachfolge Christi“ in diesen Bildern vielleicht sogar mehr als im Buche selbst betont erscheint, wird um so weniger der Rechtfertigung bedürfen, als so viele unserer

Zeitgenossen die heilige Lichtwelt, welche das herrliche Buch den Menschen erschließt, als überwundene mittelalterliche Finsterniß beseitigt wissen wollen.

Das sinnreiche Titelbild symbolisirt das Verhältniß der Kunst zur Theologie. Die weibliche Figur mit der Palette in der Hand schaut voll Ernst auf die Worte, welche der Mönch niederschreibt, um sie, aufgenommen in ihrem Herzen und durchgearbeitet in ihrem Geiste, auf der Leinwand gleichsam von Neuem entstehen zu lassen. Von den Illustrationen zu den einzelnen Kapiteln heben wir nur einzelne hervor, z. B. die zum zweiten, „von dem demüthigen Gefühle seiner selbst“, wo die Fußwaschung in so einfacher, edler Weise erscheint, wo die Köpfe der Apostel und besonders das Profil des Heilandes so schön gezeichnet ist, wo überhaupt der ganze Akt eine so hohe Würde zeigt, wie selten in ähnlichen Darstellungen. Eines der gelungensten Bilder aber in dem ganzen Buche ist das zum 13. Kapitel, die Berufung Christi durch den Satan. Diese erhabene, wahrhaft majestätische Gestalt des Gottmenschen ist unvergleichlich gezeichnet.

Zu dem 15. Kapitel sind die sieben Werke der leiblichen Barmherzigkeit und zum 20. zwei Mönche dargestellt, der eine einsam durch den düstern Wald schreitend, wo die Mondsichel nur spärlich ihr Licht durch die Tannenwipfel läßt, der andere im tiefsten Silentium an der Felsenwand, am Rande eines Baches sitzend. Ergreifend hat Führich zu dem Kapitel „von der Zerknirschung des Herzens“ die doppelte Kneie in Petrus und Judas wiedergegeben und ebenso die Vergänglichkeit alles Irdischen in der Betrachtung des Todes und in den beiden Bildern des letzten Gerichtes drastisch geschildert. Im zweiten Buche sind besonders gelungen die heiligen drei Könige vor Herodes, dessen Physiognomie die personifizierte Heuchelei ist; die vorhergehende Handzeichnung ist eine liebliche Weihnachts-scene. Zum 7. Kapitel desselben Buches zwei Darstellungen der klugen und thörichten Jungfrauen; in der ersteren warten die klugen auf den kommenden Bräutigam und haben ihre Lichter parat; oben auf dem Thurme schaut der Wächter hinaus in die sternenhelle Nacht, bereit bei seinem

Ankommen in das Horn zu stoßen. Da erscheint er, die Wächter geben die Zeichen und die klugen Jungfrauen machen sich marschbereit, während die thörichten flehentlich um Del in ihre Lampen bitten — eine lebendige, anschauliche Schilderung mit wenig Aufwand.

Aus dem dritten Buche heben wir hervor den Besuch Jesu bei Maria und Martha und das Doppelbild: Isaaks Aufopferung und Jobs Geduld (obedientia und patientia), letzteres Blatt nicht allein wegen der Art seines Gegenstandes, sondern wegen seiner ausgezeichnet technischen Vollendung. Die Meisterschaft des Holzschnittes — Kaspar Dertel hat alle Bilder zum Thomas von Kempen reproducirt — zeigt sich hier in größter Vollendung. Im vierten Buche endlich erwähnen wir nur einer Zeichnung, aber auch wohl der schönsten im ganzen Werke, der Darstellung zu dem „Domine non sum dignus.“ Eine schöne weibliche Gestalt, die communicirende Seele personificirt, kniet vor dem göttlichen Heilande, welcher soeben die Thüre geöffnet und in eine Kapelle eintritt, wo wir im Hintergrunde in einer Nische des Altars das Allerheiligste ausgestellt sehen; durch die geöffnete Thüre werfen wir einen Blick in das Freie, wo der Hirsch an der Felsenquelle des Waldes seinen Durst löscht — ein Bild voll andächtiger Stimmung, ein Meisterwerk einer kindlich frommen, durch und durch katholischen, ernstesten Künstlernatur.

Wie zu seinem „Bethlehemitischen Wege“ hat Führich auch zum „Thomas von Kempen“ ein Gegenstück geschaffen; es ist dies der im gleichen Verlage und auch in der gleichen Ausstattungsart im Jahre 1875 erschienene „Psalter“. „Der Psalter, Alliolis Uebersetzung. Mit Originalzeichnungen von Jos. Ritter von Führich. Leipzig. Alphonß Dürr. 24 M.“ Wenn uns beim Deffnen schon die Schönheit der Typen und die Sauberkeit des Druckes überrascht, so nehmen noch viel mehr die allerdings nicht so zahlreichen Zeichnungen wie im „Thomas von Kempen“ unser Interesse in hohem Grade in Anspruch. Den Bildercyclus eröffnet David, mit der Harfe vor dem Heiligthum des Herrn stehend, während beim zweiten Psalm der erste Vers zur Illustration ausgewählt ist

mit der Taufe Christi am Jordan. Eine großartig gedachte Komposition hat der 8. Pl., 3. B.: „Aus dem Munde der Kinder und Säuglinge hast du vollkommenes Lob bereitet um deiner Feinde willen, um den Feind und den Nachgierigen zu stürzen.“ Die Mitte nimmt Christus der Herr ein in derselben hochfeierlichen, erhabenen Gestalt, wie wir sie fast überall in den Führich'schen Zeichnungen finden; links von ihm stehen die Pharisäer und Schriftgelehrten, charakteristisch in Gebärde und Physiognomie. Die hl. Apostel rechts, besonders der liebevolle Johanneiskopf, kontrastiren aufs Gelungenste und die naive Kinderwelt vor dem Heiland bringt vollends unsere ganze Liebe dem Bilde entgegen.

Die Worte des 30. Pl.: „Am Abend kehret Weinen ein und am Morgen Freude“ haben zum Vorwurfe eine Pietä und den Ostermorgen, das eine ein Bildchen voll wehmüthiger Stimmung, das in der gramgebeugten Mutter, in dem in Schmerzen zerflohenen Johannes, ja in der ganz toten Landschaft, wo öde und einsam noch das Kreuz aufgerichtet steht, seinen Ausdruck findet, das andere ein fröhliches Alleluja, das selbst die aufgehende Sonne zu verkünden scheint.

Eigenthümlich, aber großartig hat unser Meister den messianischen Psalm 44 illustriert. „Gürte dein Schwert um deine Hüfte, Allmächtiger! In deiner Zierde und deiner Schönheit beginne, im Glück fahre fort, und herrsche um der Wahrheit und Sanftmuth und Gerechtigkeit willen, so wird dich wunderbar führen deine Rechte“, dies die Worte, die er zu seiner Darstellung genommen. Christus im Rittergewande, mit einem Diadem um sein wunderschönes Haupt, dem Schwerte am Gürtel mit dem Worte „justitia“ und mit der Fahne in der Rechten „schreitet vor“, die „Königin zu seiner Rechten im Goldgewande“. Mit der gleichfalls so schönen weiblichen Gestalt an der Seite des Königs will offenbar der Künstler wie der Psalmist mit seiner „königlichen Braut“ die ihrem himmlischen Gemahl angetraute Kirche des Neuen Testaments bezeichnen und er thut es genau nach den Worten des letzteren: „Schön von Gestalt bist du vor den Menschenkindern; Anmuth ist ausgegossen über deine Lippen.“ Majestätisch

und siegreich schreitet sie mit dem Kranze auf dem Haupte über die Trümmer des zerfallenen Heidenthums. Führich hat in diesem Blatte eine vielsagende, geistreiche Cregeze mit dem Zeichnungsstifte gegeben. Gleich eigenthümlich und auf den ersten Anblick und selbst nach Durchlesung des Textes nicht so leicht verständlich ist das Bild zum 79. Psalm. Der Geist des Psalmes ist ein Bittgebet zu dem „Hirten der Seelen“, je für des Lebenden eigenes und dann der gesammten Gemeinde Heil, im Hinblick auf die Nacht und die je nach Zeit und Zuständen größeren Erfolge des Bösen in der Welt. Die Mächte der Welt und die Gewalten der Finsterniß vermögen nichts wider eine Seele, nichts wider irgend eine Schöpfung seiner Gnade, so lange diese bei Gott, sohin würdig bleiben, daß Gott über sie wacht und sie vertheidigt. Der Meister nun aber wendet diesen Gedanken auf die junge Kirche an und gibt oben die Bekehrung Pauli, unten sitzt der hl. Petrus in vinculis; sein Kopf ist herrlich gezeichnet. Neben dem Gefängniß verwüestet ein Eber den Weinberg, anrennend zugleich gegen den hl. Apostelfürsten, vielleicht eine zeitgenössische, wenn auch farsastische Anspielung. (Fortsetzung folgt.)

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

C. Die Schmückung der Metalle.

2. Die Metallfärbung.

b) Die galvanische Vergoldung geht, um es kurz anzugeben, folgendermaßen vor sich: Der zu vergoldende Gegenstand muß, ähnlich wie der „im Feuer“ zu vergoldende, zuerst vollständig gereinigt werden, damit der auf galvanischem Wege sich bildende Goldüberzug dicht auf der Metalloberfläche haften. Dann wird der betreffende Gegenstand in das galvanische Goldbad — warm oder kalt — gesetzt und hier vollzieht sich nun von selbst ohne weiteres Zutun der Menschenhand der Vergoldungsprozeß mittelst der geheimnißvoll wirkenden Naturkraft. Das Goldbad enthält (in Cyanfaluim) eine Goldlösung (ächtes, aufge-

löstes (Gold), welche unter Einwirkung der elektrischen Pole den eingetauchten, beziehungsweise eingehängten Gegenstand verhältnismäßig sehr rasch überzieht, so daß man sehr gut dem Vergoldungsprozeß mit den Augen folgen kann. Schon nach einigen Minuten z. B. tritt die Goldfarbe auf der Oberfläche der im galvanischen Bade befindlichen Gegenstände hervor. Am besten bezeichnet man den Vorgang als ein mittelst der Kräfte der Elektrizität bewirktes Aufsaugen der im Bade aufgelösten Goldatome durch die betreffende Metalloberfläche, z. B. Kelscuppa, Patene u. dergl. Bis zum letzten vorhandenen Atom wird alles angezogen, und zwar so, daß das Gold einen durchaus gleichmäßigen, nirgends dickeren und nirgends dünneren, mathematisch absolut gleich starken Ueberzug auf der betreffenden Oberfläche bildet. Der Ueberzug oder die Goldhaut selbst ist nach den mikroskopischen und sonstigen Untersuchungen eine überaus feine, fülzigartige Schicht von Goldatomen, die sich mit wunderbarer Dichtigkeit an- und ineinander verweben und verbinden, und mit der reinen Metalloberfläche eine innige, kräftige Verbindung eingehen, ohne allerdings in dieselbe einzudringen bezw. sich mit derselben zu vermischen, zu legieren: es ist nur ein Ueberzug, ein Goldhäutchen, das aber außerordentlich fest haftet und anschließt. Nur dann, wenn die betreffende Oberfläche nicht rein ist, wenn also zwischen derselben und der Goldschicht eine fremde Substanz sich befindet, ist die Vergoldung wenig oder nicht haltbar. Würde z. B. Öl, Fett, Wachs, Stearin u. dergl. auf der Oberfläche liegen, so würde sich die galvanische Vergoldungsschicht ohne weiteres ablösen und wegfallen. (Auf diesem Gesetze beruht die Herstellung von galvanoplastischen Gegenständen, welche für sich selbständige Werke bilden.) Wo es deshalb vorkommen sollte, daß z. B. eine galvanische Vergoldung an einzelnen Theilen abblättert, da hat es an der unerlässlich nöthigen Reinigung vor dem Goldbad gefehlt. In Beziehung auf diese gründliche und vollkommene Reinigung der zu vergoldenden Oberfläche stellen die galvanische und die Feuervergoldung die gleich strengen Anforderungen. Die Prozedur

des Goldbades kam übrigens auch öfters vorgenommen werden, je nachdem die Vergoldung stärker oder schwächer werden soll. In diesem Falle wird der Gegenstand aus dem Bade genommen, mit Kratzbürste u. s. w. bearbeitet, so daß seine Oberfläche neu befähigt ist, weiteres Gold anzufaugen und dann erfolgt ein weiteres Bad, bis bestimmte Anzeichen das Herausnehmen empfehlen. Dann kann er abermals und zum viertenmal bearbeitet und wieder ins Bad gebracht werden, und so verstärkt sich die Goldschicht und verwächst zugleich aufs innigste mit der Oberfläche, so daß eine Trennung von derselben nicht mehr möglich ist und die Vergoldung nur durch gewaltsames Verbünnen, Abschleifen und Abägen von außen her geschädigt oder beseitigt werden kann. Natürlich muß für solch' eine starke Vergoldung und Wiederholung des galvanischen Prozesses auch das Goldbad entsprechend mit einer starken Lösung versehen sein. Kommt der vergoldete Gegenstand aus dem Bade, so bedarf er keiner weiteren Arbeit mehr und kann gleich zum Polieren zc. gegeben werden.

Es liegt auf der Hand, daß die galvanische Vergoldung eine Reihe von Vorzügen besitzt gegenüber der Feuervergoldung. Während bei der letzteren die Menschenhand die Vergoldung ausführt, besorgt bei der ersteren dies die Natur selbst, und daß diese mit unfehlbarer Sicherheit und Präzision gegenüber dem Menschen arbeitet, das ist ja genugsam bekannt: mit den von Gott selbst gegebenen Gesetzen der Natur kann ja niemals die Hand des Menschen erfolgreich konkurriren, wo es sich um mechanische Verrichtungen handelt. Zur vollen Beleuchtung des Unterschiedes zwischen der Treue und Präzision der galvanischen und Feuervergoldung wenden wir am besten den Hinweis auf den Unterschied einer guten photographischen und einer von Hand gefertigten Abbildung eines Gegenstandes an. Erstere ist von absoluter Treue trotz der raschen, mühelosen und rein mechanischen Prozesses, letztere ist niemals fehlerlos, kann gar niemals auf absolute Treue Anspruch machen.

Sehen wir uns nun die Vorzüge der galvanischen Vergoldung an.

1. Für den Arbeiter, beziehungsweise die Arbeiterin hat das galvanische Vergoldungsverfahren keinen gesundheits-schädlichen Einfluß, keine Vergiftungsgefahr, wie das Feuervergolden. Zwar wird mit Cyankali gearbeitet, allein der Arbeiter kommt nur dann in Gefahr, wenn er sich selbst eine solche durch Nachlässigkeit u. s. w. bereitet, während er bei der Feuervergoldung sich den giftigen Quecksilberdämpfen gar nicht entziehen kann.

2. Die Vergoldung, beziehungsweise der Goldüberzug ist tadellos gleichmäßig, ob es sich um glatte oder rauhe, reliefirte oder vertiefte Oberflächen handelt. Alles ist bis aufs letzte Atom hinaus gleich stark übergoldet — es ist der idealste Goldhauch und Goldüberzug, den man sich denken kann. Alle die diesbezüglichen Nachteile, die zu der Feuervergoldung angeführt wurden, sind gänzlich ausgeschlossen.

3. Der Goldüberzug hat vom ersten Augenblick an eine tadellos reine, unverfälschte und ächte prachtvolle Goldfarbe. Es braucht keine Nacharbeit mit Glühwachs u. dergl. — die Vergoldung ist in dem Momente fertig, in welchem der Gegenstand aus dem galvanischen Bade genommen wird.

4. Der Goldüberzug ist — und das ist die Erklärung der vorangehenden Nr. — ganz ächt und ohne jede fremde, unedle Zuthat. Dies kommt theils davon, daß nur reines Gold aufgelöst und alles Unreine vernichtet wird, theils davon, daß die galvanische Vergoldung keine Legirung, d. h. Verschmelzung mit der weniger edlen Metalloberfläche des zu vergoldenden Gegenstandes ist, sondern nur ein Ueberzug, eine Schicht auf derselben, die für sich ausschließlich aus purem Golde besteht. In dieser Beziehung steht die Feuervergoldung mit ihrer Quecksilberlegirung u. s. w. entschieden zurück.

5. Die zu vergoldende Oberfläche bleibt frei von Quecksilber-Einflüssen und Poren, und bei einer Neuvergoldung ist nicht eine Prozedur nöthig, welche den betreffenden Gegenstand verdünnt und gefährdet, wie z. B. das Abschleifen u. dergl., so daß also Metallgegenstände beliebigemale galvanisch vergoldet werden können, ohne je die geringste Beschädigung zu erleiden.

6. Ebenso fallen die den feineren und feinsten Metalloberflächen sehr gefährlichen und schädlichen Arbeiten vor dem Vergoldungsprozesse, wie z. B. das gewaltfame Aufreiben des Amalgams bei der Feuervergoldung u. dergl. vollständig weg.

7. Der galvanische Vergoldungsprozeß geht überaus rasch und leicht, fast spielend vor sich. Die Reinigung der Oberfläche ist die einzige Vorbereitung. Damit ist alle Thätigkeit der Menschenhand abgethan; es braucht keiner sonstigen weiteren Vor- und Nachbearbeitung. Dieser Umstand fällt wesentlich ins Gewicht für die finanzielle Seite der Sache: die galvanische Vergoldung ist erheblich billiger als die Feuervergoldung.

8. Die Goldschicht kann beliebig stark gemacht werden — von ca. 4—26 Gramm Gold auf den Quadratmeter —; der Gegenstand kann beliebig oft ins Goldbad gesetzt werden, so daß er außerordentlich stark überzogen wird und es ist die genaueste Kontrolle möglich, weil eben das aufgelöste Gold bis zum letzten Atom aufgesogen wird. Es kann nicht bloß so stark, sondern noch viel stärker vergoldet werden, als auf dem Feuervergoldungswege.

9. Die galvanische Vergoldung kommt bei Verwendung derselben Menge Goldes ganz erheblich billiger zu stehen, als die Feuervergoldung.

Das sind die unbestrittenen Vorzüge der galvanischen Vergoldung vor der Feuervergoldung. Der einzige Punkt, wegen dessen sie für die zum unmittelbaren Dienste des Heiligen bis jetzt noch nicht verwendet werden darf, ist ihre vielfach angezeifelte und nach Umständen auch allerdings wirklich zweifelhafte Haltbarkeit. Wäre dieser Punkt zu Gunsten der galvanischen Vergoldung klargestellt, dann würde mit einem Schlage die alte Methode auch von Seite der kirchlichen Fürsorge für die heiligen Gefäße aufgegeben und die neue angenommen werden können.

Und das ist eben das punctum saliens in der Streitfrage zwischen den beiden Vergoldungsarten. In dem Schlußartikel zu dieser Angelegenheit soll nächstesmal das Nöthige noch mitgetheilt werden.

Biblia Pauperum (Armenbibel).

(Schluß.)

Der erste vollständige vorbildliche Bilderkreis tritt uns auf dem Altaraufsatz im Stifte Klosterneuburg entgegen, einem Emailwerk des zwölften Jahrhunderts (vergl. den Aufsatz in Mittheilungen der Zentralkommission vom Jahre 1859 und im Jahrbuch V, sowie Kreuzers Kirchenbau I, 293 ff.). Von den ältesten handschriftlichen Zusammenstellungen besitzt vor anderen Oesterreich mehrere, als vom 13. Jahrhundert in der Hofbibliothek zu Wien und im Stifte St. Florian; aus dem 14. Jahrhundert zu St. Peter in Salzburg, Kremsmünster, Seitenstetten, Graz. In Deutschland finden sich Biblia Pauperum aus derselben Zeit in der königlichen Bibliothek zu München (aus dem Kloster der hl. Ehrentrud in Salzburg), in Konstanz, Leipzig, in Köln (deren drei). Aus dem 15. Jahrhundert ist vor anderem der Freskencyklus in dem Domkreuzgang zu Brigen anzuführen (herausgegeben von Walshegger daselbst, Prefsverein). So entstanden in dieser Zeit solche Bilderbücher durch den Holzschnitt und die Buchdruckerkunst und waren bald weitverbreitete Werke zu praktischer und schneller Belehrung der Unwissenden in den christlichen Wahrheiten.

Die Einrichtung war wirklich eine leichtfaßliche. Jede Tafel enthält eine oder zwei Hauptdarstellungen aus dem Leben Christi in Begleitung von zwei vorbildlichen Wiedergaben des Alten Testaments und vier Brustbildern von Patriarchen und Propheten mit je einer betreffenden Stelle aus der heiligen Schrift, einen Spruch in „leoninischen Versen“ (wovon die letzte Silbe oder die beiden letzten Silben von der Hauptcäsur sich auf die letzte oder die beiden letzten Silben des Verses reimen) öfter nebst Erklärung in deutscher Sprache. („Der Kunstfreund“.)

Literatur.

Die christliche Kunst in Wort und Bild oder praktisches Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale, mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurirungen und neuen Werken, von Karl Mz, Priester und k. k. Konservator der Kunstdenkmale zu Teztau. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage mit 1009 Illustrationen. Regensburg, Nationale Verlagsanstalt (früher G. Manz). 1899. Preis 12 Mk.

Es ist buchstäblich wahr, daß diese dritte Auflage des Abßchen Wertes gänzlich umgearbeitet ist, sowohl bezüglich ihres Hauptinhaltes als ihres Umfanges. Wir haben jetzt ein großes Buch mit 555 Seiten und nicht weniger als 1009 Illustrationen vor uns. Aber, um es gleich zu sagen, die letztern sind größtentheils mangelhaft; es sind fast nur Reproduktionen aus den Mittheilungen der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale in Wien, der Zeitschrift für christliche Kunst von Schnütgen (Düsseldorf), des Eckauer Kirchenschmuck, des St. Norbertus-Ver-

lags in Wien und Herder in Freiburg, des Kirchenschmucks von Laib und Schwarz, von Dengler u. a. Der Inhalt des Buches dagegen, wie dessen alphabetische Anordnung ist praktisch und reichhaltig. Wenn man schnell einige sichere Anhaltspunkte und Aufklärungen über ein und anderes im Bereiche der christlichen Kunst zu gewinnen, die kirchlichen Vorschriften, die interessante Geschichte der einzelnen Gegenstände, die technischen Ausdrücke, die praktische Ausführung in den verschiedenen Stilen und Materialien, Bezugsquellen bei Bestellungen u. dergl. kennen zu lernen wünscht, wird man in dem Buche von Mz fast immer einen Berather finden. In diese dritte Auflage hat der Verfasser auch ikonographischen Stoff aufgenommen und hiebei besonders auf Dehels Ikonographie in ausgedehnter Weise hingewiesen. A.

Zur Streitfrage über Dürers religiöses Bekenntniß. Von Anton Weber. Mainz, Verlag von Franz Kirchheim. 1899.

„Dürer war, das ist das Hauptergebniß der Untersuchung, ein treuer Katholik, der fest an den Glauben seiner Kirche hielt und auch darnach lebte, wenn er auch einmal eine freimüthige Sprache gegen eingerissene Uebel und Mißstände führte und nebenbei einen vermeintlichen Verbesserer pries.“ Vgl. hiegegen die Ansicht unseres Mitarbeiters im „Archiv“ 1898, Nr. 11 und 12 und 1899, Nr. 2 und 3.

Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Von Stephan Weiffel S. J. Mit 200 Abbildungen. Freiburg, Herder. 1899. M. 7.—, geb. M. 9.—.

Das Buch bietet, wie der Verfasser im Vorwort sagt, weniger als eine Kunstgeschichte und doch auch mehr; weniger bringt es, weil es sich auf einzelne große Gegenstände, nicht auf alle Kunstwerke einer Epoche und eines Landes bezieht, mehr, weil es seinen Stoff nach allen Seiten hin zu erläutern sucht, besonders in seiner Beziehung zur Liturgie. In letzterer Hinsicht finden wir das schon in der Angabe der einzelnen Kapitel bestätigt. Sie behandeln: 1. Altchristliche Grabdenkmale, 2. Die christliche Basilika, 3. Die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben, 4. Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und zu Ravenna, 5. Das Mobiliar der römischen Basiliken und deren Verzierung mit edeln Metallen, 6. Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien, 7. Altchristliche Taufkirchen, 8. Die päpstliche Messe im achten Jahrhundert. Zum erstenmale sind hier eingehend nicht bloß die kunstgeschichtlichen, sondern auch die gottesdienstlichen Rücksichten beachtet, welche ja die Herstellung dieser altchristlichen Denkmale veranlaßten. Gerade diese gründliche Beachtung des Zweckes dieser Kunstwerke ermöglicht auch eine allseitige richtige Erkenntniß derselben, welche in erster Stelle dem katholischen Priester und Priesteramtskandidaten so nothwendig ist, aber auch jedem gebildeten Laien von Nutzen sein dürfte. Bei der reichen Ausstattung mit Bildern kam es nicht darauf an, Neues zu bieten, sondern nur darauf, den Inhalt möglichst klar

vor Augen zu führen, den Text zu erläutern, daher auch manche ältere Bilder Aufnahme fanden, die trotz ihrer Mängel zu diesem Zwecke dienlich waren. „Mehrere Abschnitte, größere und kleinere, sind schon in den „Stimmen von Maria-Laach“ und in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ erschienen. Sie kommen hier im Zusammenhang verbessert und vermehrt, durch zahlreiche Abbildungen erläutert, von neuem zum Abdruck.“ Der Verfasser stellt erfreulicher Weise als Fortsetzung „Bilder aus der Geschichte der christlichen Kunst des Mittelalters in Deutschland“ in Aussicht.

Photographie für Maler. Von Julius Naphaels. Düsseldorf, Ed. Liesegang's Verlag. 1899. M. 1.50.

Mit dieser Schrift soll keine neue Anleitung zum gewöhnlichen Photographiren gegeben werden, sondern sie will eine Anzahl von Verfahren lehren, die besonders für den photographirenden Maler von Bedeutung sind und die in den Schriften für Amateurphotographen sich nicht verzeichnet finden. Bei der geschichtlichen Darstellung der Malerei des 19. Jahrhunderts, meint der Verfasser, habe man einen Hauptfaktor allzuwenig beachtet, nemlich den Einfluß der Photographie, denn es gebe eine Anzahl von Erscheinungen in der Kunst, die ausschließlich auf den Einfluß der Photographie zurückgeführt werden können und es werde in fernerer zukünftiger Zeit eine Seltenheit sein, wenn ein Maler die Photographie nicht benütze. „Sie wird der Kunst ein Werkzeug werden, wie es ihr Pinsel und Farbe heute sind. Sie wird dem Künstler zum Theil jene Lehrlinge und Gehilfen ersetzen, welche den alten Meistern zur Seite standen. Und das Publikum wird dann nichts Unrechtes mehr darin finden, wenn der Maler sich der Photographie bedient.“ Heute schon benützen viele die Photographie, sprechen aber nicht davon, weil sie eine geringere Schätzung ihrer Werke fürchten. Andere, wie z. B. Lenbach, bekümmern sich nicht um das Gerede der Menge und benützen dieses ganz außerordentliche Erleichterungsmittel. Der Verfasser gibt nun technische Anleitungen, wie der Maler z. B. schon beim Entwurf des Kartons nach der Skizze und bei der Pausung des fertigen Kartons auf die Leinwand die Photographie benützen und viel Zeit gewinnen kann, daß er eine Arbeit, welche in früheren Jahrhunderten die Schüler für den Meister besorgten, ganz außerordentlich vereinfachen kann. Falsch aber wäre die Ansicht, als brauche der Anfänger sich jetzt bloß einen Apparat zu verschaffen, um des mühsamen Zeichnen-Lernens enthoben zu sein. Der Maler soll sich nicht eher von der Photographie bedienen lassen, ehe er seine Kunst vollkommen beherrscht.

Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten, herausgegeben von Hubert Joly. 1. Italien. I. Leipzig, K. F. Köhler.

Dieses groß angelegte Sammelwerk, von dem uns das erste Heft vorliegt, gibt in photographischer Reproduktion Bilder aus der Architektur und

dem Kunstgewerbe. Es soll in Heften mit je 23 Abbildungen erscheinen, alle 3—4 Wochen soll ein Heft à 2 Mark ausgegeben werden und soll jedes Heft einzeln käuflich sein. Der Inhalt ist nach Ländern geordnet. Nach Abschluß einer Serie von Heften wird eine kurze Beschreibung der betreffenden Kunstwerke sowie ein Lebensabriß ihrer Schöpfer geliefert. Das erste Heft enthält in guten Ausführungen Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aus den verschiedensten Epochen Italiens. Daß hier die beiden nackten Gestalten „Abend-“ und „Morgendämmerung“ vom Grabmale des Lorenzo de' Medici von Michelangelo noch besonders reproduziert sind, ist zum mindesten überflüssig. Die weiteren Hefte sollen Kunstwerke aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Belgien, Holland, Oesterreich-Ungarn, Schweiz u. s. w. bringen. Das Werk soll für den Architekten, Baumeister, Bildhauer und Maler eine Fundgrube, ein Musterbuch aller Kunstformen und Kunststrichtungen, dem Kunsthistoriker und Archäologen aber ein Gesamtbild der künstlerischen Thätigkeit aller Kulturvölker geben.

Annoncen.

Serder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.
 Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:
Kunstlehre
 in fünf Theilen.
 Von **G. Gietmann S. J.** und **J. Sörensen S. J.**
 Dritter Theil: **Musik-Aesthetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 6 Abbildungen und vielen kürzeren Musikproben. gr. 8". (VIII u. 370 S.) M. 4.40; geb. in Halbfranz M. 6.20.
 Früher ist erschienen:
 Erster Theil: **Allgemeine Aesthetik.** Von G. Gietmann S. J. Mit 11 Abbildungen. (VI u. 340 S.) M. 4.20; geb. M. 6.
 Der zweite Theil der Kunstlehre: **Poetik,** von G. Gietmann S. J., wird im Frühjahr 1900 erscheinen; daran anschließend werden noch folgen: **Vierter Theil: Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst,** von J. Sörensen S. J. **Fünfter Theil: Aesthetik der Baukunst,** von G. Gietmann S. J.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing- und Rothguss von 22 cm Höhe an —, **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe, im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmann,
 (Selb- und Glöckengießerei,
 Ellwangen.)

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1900.

Joseph von Führich.

Seine Stiftszeichnungen. Zu seinem 100.
Geburtstage.

Von Pfarrer D e t z e l.
(Fortsetzung.)

Noch einer recht gemüthlichen Jubilee erwähnen wir zu Ps. 103, der ein großartiges Lob- und Danklied zu Gott, als dem Urheber des Weltalls, enthält und von dem der 23. Vers herausgehoben ist: „Ausgehet der Mensch an sein Werk und an seine Arbeit bis zum Abend.“ Eben steigt die goldene Morgen Sonne in großer Scheibe hinter den fernen Bergen auf, die finstere Nacht mit ihren unheimlichen Gethieren verschwindet und die ganze Natur erhält ein frisches, munteres Leben. Eine arme Arbeiterfamilie verläßt ihre Hütte und geht auf ihr Tagwerk; der Mann mit Schaufel und Haue auf der Schulter erhebt seinen frohen, fröhlichen Blick zum Himmel, die Mutter mit dem Säugling auf dem Arm folgt und langt zuvor nach dem Weihwasserkrüggchen an der geöffneten Thüre, und das einzige Hausthier, die Ziege, schreitet zwischen beiden ihrer Weide zu — das Ganze ein Bild des seligsten Friedens und ländlicher Zufriedenheit.

Der so durch und durch katholische Stift Führichs liebte es besonders, klösterliche Scenen zum Vorwurfe zu nehmen und seine diesbezüglichen Illustrationen, denen wir öfter sowohl im „Thomas von Kempen“ als in seinem „Psalter“ begegnen, sind mit einem Geiste und einer Liebe aufgefaßt, die unsere volle Bewunderung hervorruft. Sicherlich wollte er die so vielfach geradezu raffiniert erfundenen Sujets der klösterlichen Darstellungen unserer modernen Malerei kompensiren und es ist ihm dies in ausgezeichnete Weise gelungen. Ein wie wunder schönes und erhebendes Denkmal schuf er nicht dem Ordensstande

und seiner Thätigkeit in der Zeichnung zu den Worten des 132. Psalm: „Ecce quam bonum et jucundum habitare fratres in unum“? Da schauen wir die Brüder in voller Emsigkeit: der eine sitzt an der Staffel und zaubert ein Bild auf die Leinwand, der andere handhabt den Meißel und verwandelt den rohen Stein- oder Holzkloß in eine erhabene Madonnenstatue, im Chore der Klosterkirche sind Organist und Sangmeister und üben die jugendlichen Stimmen der Chorknaben zum Lobe und Preise des Allerhöchsten. Eine wahre „Harmonia“ der Kunst! Und das klösterliche Genre als Schlußbild zum „Gloria patri etc.“, wie einfach, ansprechend und erhebend ist es! Soeben haben die Mönche ihr Completorium beendet und ziehen paarweise und stillschweigend in ihre Zellen zurück, während noch einer die Lichter des Altars löscht — eine prächtige Illustration zum „Amen“.

Vor Jahren erschien im Verlag von A. Furr in Leipzig „die Biblische Geschichte nach den Worten der heiligen Schrift“ mit Holzschnitten nach Originalzeichnungen von bedeutenden neueren Meistern. Neben den Namen von J. Schnorr von Carolsfeld, Dieth, Große, Jäger, L. Seiß und andern finden wir auch den von unserm Führich in vier kleinen Entwürfen: Begräbniß Jesu, Gang nach Emaus, Jesus erscheint den Elfen und am See Tiberias, welche in größerem Format in seinem Nitercyklus aufgenommen und unbedingt das Beste in jener biblischen Geschichte sind. Allerdings athmet der Holzschnitt in so feiner Ausführung wie hier, daß er mehr dem Stahlstiche sich nähert, nicht die gleiche Kraft und Wärme wie in seinem „Er ist auferstanden“. Im Jahre 1869 kamen „die Gleichnisse des Herrn nach den Worten der hl.

Schrift“ heraus, zu welchen theilweise von den gleichen Meistern wie oben Originalzeichnungen geliefert wurden, die in photolithographischem Druck wiedergegeben sind. Führich hat allerdings nur drei Gleichnisse übernommen, aber auf den ersten Blick wird der Kenner seinen gewandten Stift herausfinden. Ergreifend hat er namentlich das Gleichniß vom „reichen Mann“ (Luk. 12, 16—21) geschildert. Der stolze Mensch sitzt an einem runden Tische mit dem Weinglase in der Hand, Sorglosigkeit und Uebermuth schaut ihm aus dem Angesicht, der Baumeister weist ihm einen entworfenen Plan vor und durch eine Öffnung sehen wir, wie emsig die Bauleute an ihrer Arbeit beschäftigt sind, aber links zeigt der Engel bereits auch auf die zwölfte Stunde und schon hält der Tod mit der Sichel in der Hand unter dem Tische sich versteckt, um mit dem Glockenschlage den Lebensfaden des noch viele Jahre hoffenden reichen Mannes abzuschneiden.

Eines der großartigsten Produkte des fleißigen Stiftes von Führich ist das in neuerer Zeit durch den Stich vervielfältigte „Buch Ruth, sieben Kompositionen von Jos. Ritter von Führich. In Kupfer gestochen von Heinrich Merz. Leipzig. Verlag von Alphons Dürr 1875. 45 Mk.“ Da die Arbeit bei Weitem noch nicht die Beachtung, welche sie verdient, selbst in katholischen Zeitungen und Zeitschriften gefunden, möge sie hier eine längere Besprechung erhalten.

Der einfache, scheinbar episodische Hergang, welchen das Buch Ruth erzählt, steht mit dem großen Ganzen der hl. Geschichte durch zwei Momente in besonderem Zusammenhang; es sind dies der Schauplatz des Vorgangs Bethlehem und das Geschlechtsbuch des Messias, des Sohnes Davids, des Sohnes Abrahams. Was dem Indifferentismus und der ungläubigen Bibelkritik gegenüber zu einem Nichts verschwindet oder höchstens als liebliche Idylle einigen poetischen Werth haben kann — und namentlich gerne so von der modernen, naturalistischen Malerei aufgefaßt erscheint —, wird durch die beiden Momente zu einem bedeutsamen „Accorde in der großen Weltmusik der Offenbarung“. Und gleich im Titelblatte hat das der Meister au-

gedeutet, wo Noo; und Ruth unter Garben, die von einem Engel stehend über ihnen gehalten werden, als Typen in den Stammbaum des Erlösers gezeichnet sind. Rechts die Wilder: David, Jesse, Obed, links Abraham, Isaak, Jakob, an der Außenseite links Malachias der Prophet, welcher die Herrlichkeit Bethlehems vorher sagt, indem er es als den Ort bezeichnet, aus welchem hervorgeht, der Israel regieren wird; rechts ihm gegenüber Samuel, der in der dritten Geschlechtsfolge aus Ruth die Geburt des gekrönten Sängers, nach welchem der Welterlöser Sohn Davids genannt wird, berichtet. Nach allgemeiner Annahme verfaßte ja auch der Prophet Samuel diese Schrift nach der Salbung Davids zum Könige, um durch den Nachweis der Herkunft des neuen Königs dessen Erhöhung desto mehr hervorzuheben, und um diese edlen Züge aus seiner Familiengeschichte dem Andenken zu erhalten.

Das erste Blatt stellt dar, wie Noemi, auf dem Wege nach Bethlehem begriffen, ihre Schwiegertöchter zur Rückkehr bewegen will, wie Orpha bereits dem Ratschlage Folge gibt und weinend umkehrt, während Ruth, da Noemi mit der Hand sie auf ihre Schwägerin weist und sagt: „Zieh die Schwägerin fehr zurück zu ihrem Volke und zu ihren Göttern, gehe mit ihr,“ dieses Ansuchen mit liebevoller Geberde abschlägt und spricht: „Belästige mich nicht damit, daß ich dich verlassen und fortgehen soll; denn wohin immer du gehst, gehe ich, und wo du bleibst, bleibe ebenfalls auch ich. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott.“ (Ruth 1, 16.) Das zweite Blatt hat die Scene, wie Noemi in Bethlehem angekommen und sich vor ihrem Hause auf einem Stuhle niedergelassen, schnell von zahlreichen Frauen, die ihre Ankunft erfahren, umgeben wird und wie sie diese bittet: „Nennet mich nicht Noemi (das ist die ‚Schöne‘), sondern nennet mich Mara (das ist die ‚Bittere‘), denn mit Bitterkeit hat mich sehr überhäuft der Allmächtige.“ (1, 20.) Die Komposition hat eine treffliche Anordnung der einzelnen Gestalten, so daß Noemi als Hauptperson der Darstellung besonders hervortragt; alles ist lebendig und naturwahr aufgefaßt und der architektonische

Hintergrund ist eine besonders gelungene Beigabe.

Auf dem dritten Bilde sehen wir uns mitten in die Erntezeit versetzt und ein reges Leben sich rings um Bethlehem bethätigen; da handhaben die einen die Sichel und schneiden die reife Frucht, die andern binden das Geschnittene zu Garben, wieder andere führen die fruchtbeladenen Wagen nach Hause. Unbekümmert um all' dies Treiben ist Ruth hinter den Arbeitern eufsig mit Mehrenlesen beschäftigt. Eben aber kommt der Besitzer des Acker's, Booz, und fragt, auf die Mehrenleserin hinweisend, den zu ihm hingeeilten jugendlichen Aufseher: „Wem gehört dies Mädchen an?“ — „Das ist die Moabitin,“ antwortete er, „welche mit Noemi aus dem Lande Moab kam, und sie hat gebeten, daß sie den Schnittern nachgehen und die zurückbleibenden Mehren sammeln dürfe, und am Morgen bis jetzt ist sie auf dem Felde, ohne einen Augenblick nach Hause zu gehen.“ (2, 6, 7.) (Schluß folgt.)

Nachtrag zum Aufsatz „die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm“.

Von Theodor Schön.

Bei meinem in dieser Zeitschrift veröffentlichten Aufsatz über die Glockengießerkunst in Ulm beschränkte ich mich auf die in Württemberg und Hohenzollern befindlichen Glocken Ulmer Provenienz. Allein auch in Bayern (Kreis Schwaben-Neuburg) befinden sich solche. In Band II—V des Werks Steichele-Schröder, das Bisthum Augsburg, befinden sich hierüber Nachrichten, die das von mir Gesagte theils ergänzen, theils berichtigen.

Der von mir als ältester Ulmer Glockengießer genannte Jerg Kastner gehört nicht dem 15., sondern dem 16. Jahrhundert an. Daß seine Glocken bisher meist 14— statt 15— gelesen wurden, rührt daher, daß Kastner, der sich arabischer Ziffern in spätgothischer Form bediente, die Zahl 5 ähnlich einen modernen 4 bildet, daß für Ungeübte allerdings eine Verwechslung nahe lag.

Der älteste Ulmer Glockengießer ist vielmehr der von mir genannte Johannes

Fraedenberger. Die mittlere Glocke in der Pfarrkirche in Neuburg an der Kammel, bayerisches Bezirksamt Krumbach, hat die Aufschrift: Per manus iohannis fraedenberger de Ulma. anno domini MCCCCXXX. Sie ist geziert mit den Reliefbildern einer Kreuzigungsgruppe (an den Enden des Kreuzesstammes die Evangelistensymbole in Medaillons), darunter eine Pietà, am Rande unten Marias Verkündigung, flankirt von 2 Figuren, von denen die eine einen Bischof, die andere eine weibliche Figur mit einem Kinde darstellt. Die einzelnen Worte der Inschrift sind, wie in der Regel bei den Fraedenbergischen Güssen durch Sterne und Klammern von einander getrennt.) Die große Glocke in der Pfarrkirche Hochwang, Bezirksamt Günzburg, hat die Inschrift: Anno domini 1430 per manus Johannis Fraedenberger de Ulma. Sie hat reichen figürlichen Schmuck; im Stirnband zwischen 2 Stäbchen mit Wulsten, über deren oberem ein Zahnschnitt, unter deren unterem ein Blättchen hinläuft, hat sie obige Schrift in gothischen Minuskeln, die Wörter je durch eine Klammer aneinander gehalten. Vor „Anno“ ist zu sehen in tanzender Stellung eine männliche Figur in mittelalterlichem edlen Costum, daneben eine Medaille, auf der ein ruhender Hirsch mit aufgerecktem Kopf abgebildet ist. Unter der Medaille befindet sich im Hochrelief ein Kreuzifix, endend mit den Symbolen der Evangelisten, vor dem oberen Kreuzesende eine in die Lenden gegürtete weibliche Figur mit unkenntlichem Kopfschmuck, in der Linken einen beschriebenen (unleserlichen) Pergamentstreifen in die Höhe haltend. (Eva als Urheberin des Leidenstods Christi.) Neben dem Kreuzifix rechts befindet sich die schmerzhafteste Mutter, links Johannes, am untern Rand ein muthig einherstretender Hahn, etwas, wie ein Tuch im Schnabel (Erwache, kleide dich an, wenn diese Glocke zum Gebet ruft?), dann eine fast unkenntliche Figur (St. Christophorus), die gekrönte Himmelkönigin auf einem Thron sitzend mit dem Jesukind, ein Bischof auf seinem Stuhl mit erhobener Rechte, Cherub, die 2 Flügel über den Kopf gehoben, die 2

¹⁾ Steichele-Schröder, V, 390.

Arme, wie zum Beten ausgebreitet. Leider sind sämmtliche Figuren sehr beschädigt.²⁾ Die größte Glocke in der Pfarrkirche zu Witzlingen, Bezirksamt Dillingen hat die Umschrift: Anno domini MCCCCXXXVI. per Johannem Fraedenberger de Vlma. — O sancte Martine ora p. — Hainz vom Kalb, Peter Kwoprech III. richter ond hailigenpfleger, Hans Selzly richter. Zwischen den einzelnen Worten stehen als Verzierungen Kanten, Sterne u. a. Die Glocke trägt als Hauptbild Christus am Kreuz. Die 4 Enden des Kreuzes zeigen Medaillons mit den Evangelistensymbolen; unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes. Am untern Rand der Glocke ist das Bild der Verkündigung Marias sichtbar; rings um dasselbe laufen Bänder mit einer jetzt sehr undeutlichen Schrift; links davon sitzt Maria, rechts ein Bischof. „Es ist dieses eine sehr schöne Glocke, ein herrliches Werk des alten, kunstreichen Glockengusses.“³⁾

Die zweitgrößte Glocke in der Pfarrkirche in Apfeltrach, Bezirksamt Mindelheim, hat die Aufschrift: Per manus Johannis Fraedenberger de Vlma, anno Domini MCCCCXXX. „Die schöne Schrift mit reichen Ornamenten und die herrlichen, leider theilweise arg beschädigten Bildwerke, welche diese Glocke zieren, machen dieselbe zu einem werthvollen Denkmale einer edeln Kunst des Glockengusses.“⁴⁾

Die große Glocke in der Kirche in Niedheim, Bezirksamt Günsburg, hat folgende Umschrift in gothischer Minuskel am Hals: Anno domini MCCCCXLV per manus Johannis Fraedenberger de Vlma, zwischen den einzelnen Worten abwechselnd Stern und Kanne. Im Relief ist eine Kreuzigungsgruppe (das Kreuz mit den Evangelistensymbol-Medaillons, neben dem Kreuz Maria und Johannes) angebracht, am untern Rand Mariä Verkündigung, links davon Maria mit dem Kinde, rechts St. Barbara mit Kelch und Hostie in der Hand (als Schutzheilige gegen Ungewitter und Feuersgefahr).⁵⁾

²⁾ ebenda V, 307.

³⁾ ebenda III, 218, Anm. 17.

⁴⁾ ebenda II, 308, Anm. 2.

⁵⁾ ebenda V, 565, Anm. 15.

Dieser Johannes Fraedenberger ist also 1430—1445 nachweisbar als Gießer. Das Schiedungsglöcklein in der Klosterkirche in Deggingen, Landkap. Donauwörth, hat die Aufschrift: Wolfgang Niedhardt in Ulm goß mich 1502.⁶⁾ Ist die Zahl richtig gelesen und ist nicht 1592 statt 1502 zu lesen, wäre dieses ein ganz neuer Gießer. Ihm folgt Jerg Kastner mit der großen Glocke (1510 oder 1512) und mittleren (1516) in Altheim, OA. Ulm. Dann folgt die größere Glocke in der Kapelle St. Stephani, Laurentii und Viti zu Unterwiesenbach, Bezirksamt Krummbach mit der Aufschrift am Hals mit gothischer Minuskel: In Maria sant Mathens, Marcus, Lucas, Johannes ergoß mich Jerg Kastner zu Ulm anno dni 1517, die einzelnen Worte durch Längenstrich oder durch Glocken geschieden. Unter der Umschrift befindet sich ein Relief Maria mit dem Kinde.⁷⁾ Weitere Werke Jerg Kastners sind die größere Glocke in Dellingen, OA. Ulm (1518), die Frühglocke im Münster zu Ulm und die Glocke in Merklingen, OA. Blaubeuren (1520), und die größte Glocke in Weiler, OA. Gmünd (1522). Er ist somit von 1510 oder 12 bis 1522 als Gießer nachweisbar.

Der von mir als Glockengießer 1549 und 52 und 55 nachgewiesene Stephan Fürst goß auch die größere Glocke in der Pfarrkirche in Niedhausen in Moor, Landkapitel Jhenhausen, die in gothischer Minuskel die Aufschrift hat:

Auß gotes namen bin ich geflossen

Steffan Fürst zu Ulm hat mich goßen
1549.⁸⁾

Die von ihm für Schorndorf gegossene Glocke hatte nach Crusius suevicorum annalium liber XII partis III caput VII die Aufschrift:

Auß dem Frewr bin ich geflossen,

Stephan Fürst von Ulm hat mich gegossen anno 1561.

Somit ist Stephan Fürst als Gießer 1549—61 nachweisbar.

Der aus Ulm gebürtige Wolfgang Niedhardt der jüngere goß noch außer den von mir erwähnten Glocken von 1605,

⁶⁾ ebenda III, 652, Anm. 48.

⁷⁾ ebenda V, 547, Anm. 14.

⁸⁾ ebenda V, 434, Anm. 13.

07, 12, 20, 37 noch weitere. Die mittlere Glocke in der Pfarrkirche Hainhofen, Landkapitel Augsburg, hat die Inschrift: aus feyr bin ich gestosen goß Wolf. Reidhardt in Augsburg 1600.⁹⁾

Die dritte Glocke in der Pfarrkirche in Ziemetshausen, Landkapitel Jettingen, die Halsumschrift:

Aus den feyr floß ich

Wolfgang Reidhardt in Augsburg goß mich MDCII.

Auf dem Mantel ist zu beiden Seiten Maria mit Kind im Strahlenglanze zu sehen.¹⁰⁾

Die dritte Glocke in der Pfarrkirche in Wereshofen, Landkapitel Waisweil, hat die Umschrift: Wolfgang Reidhart in Auspurg (sic!) goß mich 1603.¹¹⁾ Die große in der Pfarrkirche in Michach, Landkap. Michach, ist 1611 von Wolfgang Reidhardt in Augsburg gegossen und enthält die Namen der 4 Evangelisten, das Fuggerische Wapen mit der Schrift: Herr Joerg Fugger der elter 1611 und die Bilder der heiligen Maria und des heiligen Laurentii. Der Sage nach stammt sie von Ehingen bei Nordendorf.¹²⁾

In Dilingen, Landkap. Dilingen wurden 1616 vier Glocken für die Jesuitenkirche durch Wolfgang Reidhardt gegossen mit folgenden Inschriften:

Die erste: S. Sebastiano, S. Ursulae, S. Catharinae aere piorum an. MDCXVI. men. Oct. Avg. Vind. dicat.

Wolfgang Reidhardt goß mich Avg.

Die zweite: S. S. Apos. Petro et Pavlo, S. Hieronymo, B. Jgnatio aere piorum ann. MDCXVI. men. Octo. Avgus. Vind. dicatum.

Wolfgang Reidhardt in Augspurg goß mich.

Die dritte: Virgini Deiparae; S. Josepho, S. Joanni evangelistae potissimo liberalitate Henrici de Knoeringen praesvlis Avgvstani et aliorum anno MDCXVI. mense Octobri Avgvstae Vindelicorum dicatum.

Wolfgang Reidhardt in Augspurg goß mich.

Die vierte: S. S. Trinitati, S. Michaeli Archan., S. Joanni Bapt., svm. Pon. Pavlo V., Imp. Rom. Matthia, pro Soc. Jesv templo Dilingae honori Deip. assvm. extrvcto, auspiciis et potis. liber. Henrici de Knoeringen praesv. Avgv., svbsidio principvm, magna; nobil aliorum, quorum nomi. et merita in albvm ad poster. relata, an. MDCXVI. Avgvstae Vind. dicatvm.

Wolfgang Reidhardt in Augspurg goß mich.¹³⁾

Auch die kleine Glocke in Blindheim, Landkapitel Höchstatt goß 1624 Wolfg. Reidhardt zu Augsburg.¹⁴⁾ Die größere Glocke in der Kapelle St. Ursulae zu Schmuttenbach, Pfarrei Gundremmingen, Landkapitel Jettingen, hat am Hals die Inschrift: Wolfgang Reidhardt in Augspurg goß mich 1628, darunter ein kleines Medaillon mit den Leidenswerkzeugen.¹⁵⁾ Die mittlere Glocke in der Pfarrkirche in Frenthalben, Landkapitel Jettingen, hat in lateinischer Unciale um den Hals folgende Inschrift: Wolfgang Reidhardt in Augspurg goß mich 1630 und auf dem Mantel den Kreuzifixus, gegenüber Maria mit dem Kind.¹⁶⁾

Auch die kleine Glocke in der Pfarrkirche in Haunswies ist 1631 von Wolfgang Reidhardt zu Augsburg gegossen.¹⁷⁾ Wolfgang Reidhardt der Jüngere ist also als Gießer von 1602—1631 nachweisbar. Sein Sohn war jedenfalls Christoph Reidhardt. Die größte Glocke in der Pfarrkirche in Burgheim, Landkapitel Burgheim hat die Inschrift:

aus dem feyr bin ich gestosen

Christoph Reidhardt in Augspurg hat mich gosen anno 1640.

Als man zalt 1633 iar

Ward dise pfarkirche zue Burchheim abgebrant mit gefar.

Als man zalt 40 iar ungravs

Wardt solche wider gebavet auf.

Vmb Jacobi der somerzeit.

Die neue Blogg man mit fremden leyd, darunter Wapen von Neuburg und Burgheim.

⁹⁾ ebenda II, 64, Anm. 4.

¹⁰⁾ ebenda V, Anm. 816.

¹¹⁾ ebenda II, 399, Anm. 4.

¹²⁾ ebenda II, 137, Anm. 7.

¹³⁾ ebenda III, 123, Anm. 231.

¹⁴⁾ ebenda IV, 614, Anm. 29.

¹⁵⁾ ebenda V, 645, Anm. 23.

¹⁶⁾ ebenda V, 612, Anm. 9.

¹⁷⁾ ebenda IV, 150, Anm. 5.

Die zweitgrößte Glocke dort hat folgende Inschrift: Reithardt in Augspurg gos mich anno 1646, die dritte: Christoph Reithardt in Augspurg gos mich anno 1640.¹⁸⁾ Auch die größere Glocke in der Pfarrkirche in Hopfer-Au, Landkapitel Füssen hat die Inschrift: et verbum caro factum est et habitavit in eum (?).

Christof Reithardt in Augsburg gos mich 1641, und das Freibergische Wapen.¹⁹⁾

Die frühere, kleinere Glocke in Euerbach, Landkapitel Hohenwart, war 1642 von Christian (natürlich Lesefehler für Christoph) Reithardt zu Augsburg gegossen worden.²⁰⁾ Die größere Glocke in der Klosterkirche zu Dillingen, Landkapitel Dillingen, mit dem Wappen des Bischofs S. von K u o e r i n g e n stammt aus der früheren Kirche und trägt die Inschrift: Christof Reithardt in Augspurg gos mich anno 1642.²¹⁾

Eine Glocke in der St. Ulrichskirche in Hohenbach, Landkapitel Friedberg gos 1643 Reithardt in Augsburg.²²⁾

Die kleinere Glocke in der Kirche St. Stephani in Nidersheim, Landkapitel Burgheim ist 1640 von Christoph Reithardt zu Augsburg gegossen und hat folgende Inschrift: zu befirderung Gottes ehr und der seelen heil ist dies glöggli auf 50 pf. gemacht, halben theil bezahlt das heiligen-ambt, den andern die gemein zu Nidershain.²³⁾

Also ist Christoph Reithardt als Gießer von 1640 bis 1644 nachweisbar. Sein Sohn war jedenfalls der im folgenden genannte Wolfgang Reithardt. Die kleinere Glocke in der Pfarrkirche in Zalling, Landkapitel Friedberg, ist von Wolfgang Reithardt in Augsburg 1666 gegossen worden.²⁴⁾ Die kleinere Glocke in der Kirche St. Andreae ap. in Hochdorf, Landkapitel Bayer-Münching, hat die Inschrift:

Ich bin zu S. Andree gotshavs zu Hürbach in der hofmarch Hegnenberg ent-

legen geherig, Wolfg. Reithardt zu Augsburg 1676.²⁵⁾

Die kleinere Glocke in der Pfarrkirche in Hainhofen, Landkapitel Aigenwang, hat die Inschrift: mortua et renata sum. Wolfg. Reithardt 1689.²⁶⁾ Die mittlere Glocke in der Pfarrkirche zu Röttlingen, Landkapitel Jettingen, hat am Halse die Inschrift: Wolfgang Reithardt in Augspurg gos mich 1692 und auf dem Mantel die Reliefs: Krucifixus und stehende Maria mit dem Kind.²⁷⁾ Die kleinere und mittlere Glocke in der Pfarrkirche in Ober-Griesbach, Landkapitel Friedberg gos ebenfalls 1709 Wolfgang Reithardt zu Augsburg.²⁸⁾

Die Ulmer, später nach Augsburg übergesiedelte Glockengießerfamilie Reithardt ist demnach als Gießer von 1576 bis 1709 nachweisbar.

Der von mir als Gießer 1596—1607 nachgewiesene Valentin Algeyer in Ulm gos noch eine weitere Glocke. Die fünfte Glocke in der Pfarrkirche in Kaisheim, Kapitel Burgheim, hat die Inschrift:

Zu Gottes lob und ehr braucht man mich 30 rontd Valentin Algeier in Ulm gos mich zur guter Stundt 1606 und die Bilder Christi mit Maria, Johannes und heiliger Trinitas.²⁹⁾ Sein Sohn Hans Diepolt Algeyer, der von mir 1644 bis 1659 als Gießer nachgewiesen wurde, gos noch weitere Glocken. Die kleine Glocke in der Pfarrkirche in Rieden an der Röh, Landkapitel Jehenhausen hat die Inschrift: Aus dem fevr flos ich

Hans Diepolt Algeyer in Ulm gos mich Ao 1655,

und als Darstellung St. Georg.³⁰⁾ Die kleinere in der Pfarrkirche in Beglingen, Landkapitel Jehenhausen die Inschrift:

Aus dem fewer flos ich Johann Theobald Algewer in Ulm gos mich anno domini 1659,

und als Bilderschnuck in der Mitte Ave Maria mit dem Bild der seligen Jungfrau.³¹⁾ Die kleinere Glocke in der Pfarr-

¹⁸⁾ ebenda II, 589, Anm. 6.

¹⁹⁾ ebenda IV, 477, Anm. 1.

²⁰⁾ ebenda IV, 816.

²¹⁾ ebenda III, 137, Anm. 245.

²²⁾ ebenda IV, 166, Anm. 23.

²³⁾ ebenda II, 727, Anm. 11.

²⁴⁾ ebenda IV, 279, Anm. 4.

²⁵⁾ ebenda II, 469, Anm. 7.

²⁶⁾ ebenda II, 64, Anm. 4.

²⁷⁾ ebenda V, 734, Anm. 16.

²⁸⁾ ebenda IV, 198, Anm. 13.

²⁹⁾ ebenda II, 666, Anm. 61.

³⁰⁾ ebenda V, 429, Anm. 16.

³¹⁾ ebenda V, 100, Anm. 4.

curatiekirche in Leichheim, Landkapitel Zehenhausen, hat die Aufschrift:

aus den feur flos ich

Johann Theobald Mgever in Ulm goß mich a. 1660.⁸²⁾ Somit ist Hans Diepolt Mgeyer 1644—1660 als Gießer nachweisbar.

Der von mir 1610—1633 nachgewiesene Hans Braun in Ulm goß noch eine weitere Glocke, die kleine in der Kapelle Mariae Magdalenae in Hafenhofen, Landkapitel Zettingen mit der Aufschrift:

Aus dem feier flos ich

Hans Bravn in Ulm goß mich.

Auf dem Mantel ist das Wappen Albrecht Egloß von Niedheim und seiner Gemahlin gravirt mit der Umschrift: Albrecht Egloß von Niethaimb hat Got zu lob und ehru s. Alexandern dise gloggen giesen lassen 1622.

Diese Glocke ist wohl aus der Alexander-Kapelle zu Harthausen übertragen worden.⁸³⁾

Auch von Theodosius Ernst in Ulm sind weitere Glocken vorhanden. Er goß 1700 zwei Glocken, die im Dachreiter der Dreifaltigkeitskapelle in Nieden an der Köb, Landkapitel Zehenhausen hängen.⁸⁴⁾ Die größere Glocke in der Pfarrkirche in Rechbergreuthen, Landkapitel Zehenhausen hat am Hals die Umschrift:

Mich hat gegossen Theodosius Ernst in Ulm, auf dem Mantel Relief St. Johannis Baptistae, darunter Exusta penitus arce cum campanis sub praesidio inimico Gallico anno d. MDCCIV. die XXIV. Martii, propriis s. patroni sumptibus noviter fusa a. d. MDCCXVI., gegenüber der österreichische Adler und die Worte: Regnante Carolo VI invictissimo Romanorum imperatore Hispan. Hungar. et Bohemiae rege.⁸⁵⁾ Diese Glocke stammt aus einer dem Johannes Baptista geweihten Kapelle, wahrscheinlich zu Burgau. Auch die kleinere Glocke in der Kirche in Höfelhorst, Landkapitel Zehenhausen goß 1705 Theodosius Ernst in Ulm.⁸⁶⁾ Die kleinere Glocke in der Kirche in Oberbleichen, Landkapitel Zehen-

hausen, welche St. Jeno geweiht ist und dessen Bild zeigt, hat die Aufschrift:

Durch Feuer und Hißen bin ich gegossen

Theodosius Ernst in Ulm hat mich gegossen 1707.⁸⁷⁾

Die dritte Glocke in der Kirche Sanct Martini in Knöringen, Landkapitel Zehenhausen hat die Aufschrift:

mich hat gegossen Gottlieb Korn und Leonhard Ernst in Ulm Ao. 1725.

Deo unitrinio Deo homini Christo Jesu Deiparae Virgini Mariae s. Josepho S. Martino episcopo B. Joanni Nepomuceno Seraphicae virgini Theresiae, ss. Angelis Coelestibus omnibus resonet laus omne per aevum. Maria Corona Freyfrau von Neßlingen, geb. Zechin von Denbach, Freyin von Sulz, Frauen zu Knöringen (Wappen), gegenüber:

Raymund Dionysis von Neßlingen (Wappen).⁸⁸⁾

Die kleinere Glocke in der Pfarrkirche in Groß-Rissendorf, Landkapitel Zehenhausen hat die Umschrift:

Mich hat gegossen Gottlieb Korn und Leonhard Ernst in Ulm anno 1733.

Die größere daselbst war gleichfalls 1733 von Korn und Ernst in Ulm gegossen, wurde aber 1846 von Michael Niederwieser zu Lauingen umgegossen.⁸⁹⁾

Gottlieb Korn in Ulm goß 1733 die größere Glocke in der St. Leonhardskapelle in Waldstetten, Landgerichts Zehenhausen.⁴⁰⁾ 1734 die größere in der Pfarrkirche in Limbach, Landkapitel Zehenhausen.⁴¹⁾ 1737 die zweitgrößte in der Pfarrkirche in Waldstetten, Landkapitel Zehenhausen.⁴²⁾

Dagegen kam die Angabe, daß die mittlere Glocke in der Pfarrkirche in Groß-Rissendorf, Landkapitel Zehenhausen, die Aufschrift habe: Anno 1733 goß mich . . . Frauenlob in Ulm,⁴³⁾ was die Jahreszahl anlangt, nicht richtig sein. Es muß

⁸²⁾ ebenda V, 362, Anm. 10.

⁸³⁾ ebenda V, 653, Anm. 20.

⁸⁴⁾ ebenda V, 429, Anm. 17.

⁸⁵⁾ ebenda V, 726, Anm. 7.

⁸⁶⁾ ebenda V, 484, Anm. 37.

⁸⁷⁾ ebenda V, 460, Anm. 22, 847.

⁸⁸⁾ ebenda V, 343, Anm. 45.

⁸⁹⁾ ebenda V, 213, Anm. 10.

⁴⁰⁾ ebenda V, 470, Anm. 27.

⁴¹⁾ ebenda V, 366, Anm. 4.

⁴²⁾ ebenda V, 468, Anm. 22.

⁴³⁾ ebenda V, 213, Anm. 10.

wohl 1755 heißen. Carl Christoph Frauenlob in Ulm goß 1765 die mittlere Glocke in der Pfarrecuratiekirche in Leinheim, Landkapitel Jehenhausen.⁴⁴⁾ Die kleinere Glocke in der Pfarrkirche in Niedhausen im Moos hat in Uncialen die Umschrift:

E. Matthaens. E. Marcus. E. Lucas.

E. Johannes. Anno 1768 goß mich

Carl Christoph Frauenlob in Ulm.⁴⁵⁾

Derselbe goß auch 1773 die mittlere Glocke in der Pfarrkirche in Bubesheim, Landkapitel Jehenhausen.⁴⁶⁾ Endlich goß Lorenz Kiedle in Ulm 1848 die kleinere Glocke in der St. Jakobs = Kapelle und die kleinere in der St. Leonhards = Kapelle in Waldstetten, Landkapitel Jehenhausen.⁴⁷⁾

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

C. Die Schmückung der Metalle.

2. Die Metallfärbung.

c) Feuer- oder galvanische Vergoldung?

Zu diesem Streite handelt es sich, wie schon bemerkt, eigentlich nur um einen einzigen Gegenstand, um den Kelch incl. Patene.

Für solche Gegenstände aus Metall, welche im Freien zu bleiben haben und nicht geschont werden können, ist die Feuervergoldung nach wie vor unentbehrlich, und zwar wegen ihrer enormen Widerstandsfähigkeit in Folge der eigenartigen engen Verbindung (chemischen Vermischung, Legirung) des Goldes mit der Metalloberfläche. Das geben auch die entschiedensten Anhänger und Vorkämpfer der galvanischen Vergoldung ohne weiteres zu (wonach, um dies gleich hier zu bemerken, der Streit zwischen den beiden Richtungen sich nicht darum handelt, daß die Feuervergoldung überhaupt abgethan und durch die galvanische aus allen Gebieten verdrängt werden soll). Das Journal für Goldschmiedekunst in Leipzig Nr. 14 vom 15. Juli 1898 schreibt z. B.: „Bei Gegenständen, welche äyenden Sub-

stanzen oder Jahrzehnte hindurch den Einflüssen von Wind und Wetter und allen Atmosphärien ausgesetzt sind (und wobei es auch nicht auf besonders glatte und saubere Arbeit ankommt), wie z. B. Kirchturmkreuze und =Kugeln, Wetterfahnen, Blitzableiter, mag die Feuervergoldung in Folge ihrer größeren Widerstandsfähigkeit gegen solche Einwirkungen einen Vorzug haben.“ Wir fügen an: ebenso empfiehlt sich für Metallgegenstände, die in unterirdischen, dumpfen Räumen, z. B. Gruskapellen aufgestellt sind, ferner für Statuen auf den Giebeln und Frontseiten von Kirchen, Statuen, die im Freien, z. B. auf Brunnen, Säulen u. dergl. stehen, Heiligen-Nimben und sonstige Abzeichen, die bei Steinfiguren aus Metall gearbeitet sind, Statuen, Figuren und Verzierungen auf Grabmonumenten aus Metall, die Metallspeere und =Krönungen von Kirchenfahnen, Traghimmeln u. dergl. unbedingt die Feuervergoldung. Für Metall-Altartheile, die in großen Kirchen vielem Staub, Zug u. dergl. ausgesetzt sind, würde sich die Feuervergoldung gleichfalls vor der galvanischen empfehlen, wo es sich überhaupt finanziell machen läßt. Solch' große Stücke kosten freilich viel Geld. Aber man vergleiche z. B. einmal den Glanz und die Schönheit des Goldes der alten Metallaltarstücke aus dem letzten Jahrhundert (Feuervergoldung), der Reliquiarien, Statuen, Kreuzifixe und Aufsätze, z. B. in Ellwangen oder Gmünd, mit der galvanischen Vergoldung der neuen Metallaltäre in Ellwangen, Weingarten, Neuhausen u. s. w., und man wird den ersteren unbedingt die Palme zuerkennen müssen. Doch ist für solche Altäre die Feuervergoldung wenigstens nicht so dringend geboten wie für Gegenstände, die stets im Freien sich befinden. Ist sie auch theurer, so ist sie allein im Stande, lange Zeit sich schön und gut zu halten und dadurch bleibt sie schließlich doch die billigste Vergoldungsart für solche Gegenstände.

(Es ist bei all' diesen aufgeführten Gegenständen als selbstverständlich vorausgesetzt, daß sie nicht gegossen, sondern getrieben und gehämmert sind. Gegossenes Metall wird ja nicht im Feuer vergoldet wegen seiner Porosität, die unverhältnißmäßig viel Goldamalgam nutzlos auf-

⁴⁴⁾ ebenda V, 362, Anm. 10.

⁴⁵⁾ ebenda V, 434, Anm. 13.

⁴⁶⁾ ebenda V, 108, Anm. 10.

⁴⁷⁾ ebenda V, 470, Anm. 26.

jaugen würde. Nur das hammerbearbeitete Silber-, Kupfer- und Messingblech eignet sich zur Feuervergoldung.)

In diesem Punkte also herrscht kein Streit. Dagegen steht die Frage auf der Tagesordnung, ob der zum heiligen Opfer gebrauchte Kelch nicht galvanisch vergoldet werden könne und dürfe. Näherhin kommt nur das Kelchinnere und etwa der obere glatte Theil der äußeren Cuppa in Betracht. Hier muß unbedingt daran festgehalten werden, daß die Vergoldung die möglichst größte Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit besitzt. Und nun liegt die Frage so: läßt sich auf galvanischem Wege eine Vergoldung herstellen, welche (bei sonst schonender und rationeller Behandlung des Kelches) wenigstens annähernd haltbar ist wie die Quecksilbervergoldung? Man darf wohl sagen: wenn auch die Widerstandsfähigkeit der letzteren nicht übertroffen würde, wenn die galvanische Vergoldung nur die durchschnittliche Widerstandsfähigkeit der Feuervergoldung erreichen würde, so dürfte wegen der übrigen großen Vortheile der ersteren die Frage damit entschieden sein.

Es liegt auf der Hand, daß diese Frage nicht durch theoretische Erörterungen, sondern einzig auf Grund praktischer Erfahrungen gelöst werden kann. Verfasser dieses ist selbstverständlich nicht in der Lage, mit solchen Resultaten aufwarten zu können; dazu gehört eine längere Zeit, gehören sachmännische Proben und Beobachtungen. Er will deshalb auch sich nicht vermaßen, in dieser Frage ein unbedingt Urtheil zu fällen, führt vielmehr das folgende nur als Material zur Beurtheilung und Anbahnung einer Lösung derselben an.

Zunächst soll konstatiert sein, daß bereits eine Reihe von Sachmännern, darunter auch von erfahrenen Geistlichen, offen und entschieden sich für die galvanische Vergoldung der Kelche aussprechen; es seien genannt die Namen Struve, Pfanhauer, Weiß, Dr. Kayser, Professor Nojeleur und der im Gebiete der Metallkunde sehr bewanderte bayer. Kaplan Niehl, welcher schon seit 1892 öffentlich dafür eingetreten ist, daß nachweisbar die galvanische Vergoldung, wenn solid ausgeführt, ebenso gut sei, wie die Feuerver-

goldung. Es darf doch wohl angenommen werden, daß namentlich die letztere Auctorität auf Grund von Erfahrungen gesprochen hat. Bekanntlich ist vor einigen Jahren die Nachricht über einen Prozeß des Hofjuweliers Leser in Straubing in Sachen dieser Frage durch die Blätter gegangen. Die genannte Firma hat sich offen zur galvanischen Vergoldung der Kelche bekannt. Wir sehen hiebei von der Frage ab, in welches Verhältniß Leser zu den Ordinariaten getreten ist, welche bis jetzt noch die Feuervergoldung fordern, wenn er trotzdem galvanisch vergoldete. Aber so viel muß doch zugestanden werden, daß man die bedeutende Firma nicht ohne weiteres beschuldigen darf, sie habe in unredlicher Weise dabei gehandelt. Vielmehr darf und muß man wohl auf Grund des vorzüglichen Rufes dieser Firma annehmen, daß sie auf gute, ehrliche Gründe hin, in der Ueberzeugung, das Richtige beziehungsweise das Bessere zu treffen, die galvanische Vergoldung angewendet hat. Für diese Anschauung ist der ganze Klerus von Straubing öffentlich eingetreten und hat ihr sein vollstes Vertrauen in einer Erklärung vom 12. Mai 1898 ausgesprochen. Hofjuwelier Leser ist dann auch mit einer Reihe von Auctoritäten und mit einer sachmännischen Darlegung vorgegangen und hat u. E. den Beweis dafür erbracht, daß es ihm nicht darum zu thun war, etwa zum Schaden der Kundschaft an Gold zu sparen oder überhaupt Minderwerthiges zu liefern. Der gesunde Menschenverstand dürfte nahelegen, daß in der Gegenwart ein solches Geschäft weit eher die Tendenz hat, das Beste und Solideste zu liefern, da die Konkurrenz unerbittlich ist und da wegen einer solch' verhältnißmäßig geringen Sache wie die Vergoldung der Kelche, eine Firma vom Ruf Lesers ihren Ruf gewiß nicht durch zweifelhafte Manöver aufs Spiel setzen wird. Uns ist vielmehr die Firma Leser mit ihrer Erfahrung und ihren Einrichtungen eine nicht zu unterschätzende Instanz für die galvanische Vergoldung, um so mehr, als eine Reihe von Sachgenossen derselben auf gleichem Standpunkt stehen, und als dieselbe Firma jede Garantie für gute und solide galvanische Vergoldung gibt.

Daß wir hiermit bloß die sachliche Seite im Auge haben, versteht sich von selbst. Wir brauchen wohl nicht besonders zu erklären, daß es formell unstatthaft ist, einem Bischof, der ausdrücklich Feuervergoldung vorgeschrieben hat, trotzdem galvanisch vergoldete Kelche zu präsentieren, selbst wenn man für sich die moralische Ueberzeugung hat, damit etwas gleich Solides zu liefern.

Die angeführten Auktoritätsbeweise dürften gewiß nicht zu unterschätzen sein.

Für uns scheinen sodann die folgenden Punkte zu Gunsten der galvanischen Vergoldung noch besonders in Betracht zu kommen.

a) Die Möglichkeit einer ganz minderwertigen Feuervergoldung (vgl. S. 16 in Nr. 2 des „Archivs“) und die Unmöglichkeit einer Kontrolle darüber, weil jede Feuervergoldung noch den letzten Ueberzug einer galvanischen Goldhaut erhält. Thatsächlich ist es schon vorgekommen, daß nachweisbar feuervergoldete Kelche in wenigen Jahren unbrauchbar waren und neu vergoldet werden mußten.

b) Die von fast allen Fachmännern behauptete Porenbildung infolge der Quecksilbervergoldung (vgl. Punkt 5—7 S. 16). Würde dies ganz unzweifelhaft festgestellt werden — daß die Poren nicht etwa bloß bei schlecht legirtem Metalle, sondern auch beim besten und reinsten vorkommen, und zwar als nothwendige Folge jeder Feuervergoldung, dann wäre die letztere als schädigend für den betreffenden Gegenstand konstatiert und es müßte von ihr abgesehen werden, selbst wenn die galvanische Vergoldung nicht einmal in ganz gleicher Haltbarkeit hergestellt werden könnte.

c) Die Fortschritte, welche die galvanische Technik gemacht hat und immer noch macht. Man vergoldet jetzt mittelst des sogenannten Kontaktverfahrens sowie der wiederholten Behandlung mit Weinstein und des öfteren Einsetzens in die goldhaltige Flüssigkeit nicht nur ebenso stark, wie mittelst der solidesten Feuervergoldung, sondern es können Goldüberzüge auf galvanischem Wege erzielt werden, die doppelt so stark sind wie die der letzteren, so daß die betreffenden Gegenstände nicht bloß einfach vergoldet, sondern goldplattiert sind. Sodann sind glänzende Zeugnisse

für die galvanische Wärmevergoldung (bei 100 Grad Celsius) vorhanden, bei welcher die Goldschicht erheblich dichter, härter und widerstandsfähiger wird, so daß man wirklich die Zeit für gekommen erachten darf, um zu untersuchen, ob nicht die galvanische Vergoldung auf ihrer heutigen Höhe an Stelle der Feuervergoldung bei den Kelchen treten darf.

d) Die thatsächliche Anwendung der galvanischen Vergoldung für solche Gegenstände, welche einer starken Abnützung ausgesetzt sind. Es ist hier besonders anzuführen, daß das Weltgeschäft in Edelmetallbestecken von Christofle in Paris seine Silberbestecke galvanisch vergoldet. Bestecke aber, besonders für Hotels u. c. sind gewiß dem Einfluß von Säuren und sonstiger starker Abnützung ausgesetzt!

Um diese Frage endgiltig zu beantworten, dürfte aber ein rein sachmännisches Gutachten sammt einer praktischen Probe noch nöthig sein. Und in dieser Beziehung möchten wir folgende Vorschläge machen:

Es werde seitens eines oder mehrerer bischöflicher Ordinariate (vielleicht nach den einzelnen Kirchenprovinzen) eine Kommission ernannt, bestehend aus einer Vertretung der kirchlichen Behörden und aus mehreren namhaften Fachmännern, Vertretern der beiden Richtungen der Vergoldung, sowie etwa aus einer Auktorität im Fache der Chemie. Denselben werden die Fragen vorgelegt, wie es sich mit der Porenbildung bei der Feuervergoldung verhalte und wie mit den Resultaten der besten modernen galvanischen Vergoldung in Bezug auf die Anforderungen, die an einen Kelch gemacht werden.

Es werde ferner unter Aufsicht der betreffenden Kommission eine Probe gemacht; von zwei gleichen Kelchen werde der eine nach allen Regeln der Kunst feuervergoldet, die Goldstärke, der Goldgehalt und der Preis festgestellt, ebenso werde der andere nach der erprobtesten Methode galvanisch vergoldet und sein Goldgehalt sammt Preis aufgezeichnet. Der Goldgehalt des letzteren soll so stark angenommen werden, damit er mit dem vergoldeten in Konkurrenz treten kann. Dann werden die beiden Kelche, sei es konsekrirt

und gleichmäßig in Gebrauch genommen, etwa einige Jahre lang, oder sie werden nicht konfekturiert und einer von der Kommission für gut befundenen Prozedur unterworfen, welche einen Erjaz bildet für die langsame Abnützung und die Haltbarkeit und Widerstandsfähigkeit der beiden Vergoldungen erprobt. Das Resultat wird den Bischöfen vorgelegt sammt einer genaueren Aufstellung über den Goldgehalt und die Goldstärke, die Art der galvanischen Vergoldung und den dadurch bedingten Preis der Vergoldung, welche für den Fall der Bewährung der galvanischen Methode als Norm vorzuschreiben und worauf die betreffenden Vergolder feierlich zu verpflichten wären (es könnten auch schriftliche Urtheile vorgezeichnet werden); die kirchliche Oberbehörde ist nunmehr in den Stand gesetzt ihrerseits zu thun, was ihr für richtig erscheint. Würde die galvanische Vergoldung die Probe schlecht bestehen, so wäre die Frage, ob nicht in absehbarer Zeit, falls nämlich diese Vergoldungsart neue Fortschritte machte, wieder eine Probe gemacht werden sollte.

Man mag diesen Weg etwas umständlich finden, allein er wird der sicherste sein. Und wenn eine ganze Reihe von Diözesen daran theilnimmt, dann werden die ohnehin geringen Kosten sich für das einzelne Ordinariat auf ganz minimale Beträge reduzieren.

Von Seite der obersten Kirchenbehörde Roms dürfte der eventuellen Zulassung der galvanischen Vergoldung kein Hinderniß entstehen. Denn die Rubrik im römischen Missale (Caput I de praeparatione etc., Ziff. 1, vom ritus servandus in celebratione missae) bestimmt bloß: „Der Kelch muß entweder aus Gold oder aus Silber sein, oder wenigstens eine silberne Cuppa haben, welche im Innern vergoldet ist; ebenso muß die Patene vergoldet sein“. Wenn auch zur Zeit, da diese Vorschrift gegeben wurde, überhaupt nur die Feuervergoldung gekannt war, so darf gleichwohl angenommen werden, daß die Rubrik nichts anders, als eben eine zweckdienliche sachgemäße und solide Vergoldung vorschreibt — über das Wie? Derselben braucht sie sich nicht auszusprechen, das zu überwachen ist offenbar Sache der einzelnen Ordinariate, in deren

Hand also u. E. ausschließlich die Entscheidung über die Frage gegeben ist.

Wir möchten indessen diese Ausführungen nicht schließen, ohne hier, als am geeignetsten Ort, zu wiederholen, was wir schon früher einmal zur Frage der Kelchvergoldung gesagt haben:

„Es wäre nichts so Unerforschliches,“ wenn z. B. die Kannelen der Monstranzen aus Gold gefertigt wären, oder wenn die Cuppa eines Festkells, Ciboriums u. dgl. ganz aus Gold hergestellt oder doch innen mit einem genügenden Goldblech ausgekleidet würde. Angesichts der unbeschreiblich hohen Bestimmung der genannten Gefäßtheile, der immer wachsenden Goldverwendung in unserer Zeit, des stets bleibenden Werthes und der Unzerstörbarkeit der goldenen Theile, wodurch die sämtlichen Vergoldungskosten auf alle Zukunft hinein wegfallen, dürfte der obige Gedanke nicht allzu „ideal“, sondern auch vom finanziellen Standpunkte aus erwägenswerth erscheinen. Wie leicht könnte das dafür nöthige Material beschafft werden, wenn die eine oder andere vermögliche Persönlichkeit das Gold, das sie im Leben als Schmuck getragen oder das ihr eine Auszeichnung war, wie z. B. eine goldene Medaille, zu obigem Behufe stiften würde! Ja, es will uns der Gedanke kommen, es könnte manchmal mit dem Gold und den Farben an Kirchendekorationen u. s. w. mehr gespart werden, um etwas mehr übrig zu haben für den unmittelbarsten Dienst beim hl. Opfer. Für die Sicherheit solcher Goldgefäße aber könnte theils durch Aufbewahrung derselben im Pfarrhause, theils durch Beitritt zu einer entsprechenden Versicherung gesorgt werden.

Es dürfte allerdings nicht sehr einfach und leicht sein, in eine Silbercuppa eine solche von dünnem Goldblech hineinzutreiben, so daß die beiden fest mit einander verbunden sind, aber unmöglich sollte es denn doch nicht sein. Und wenn einer unserer schwäbischen Fachmänner von der kirchlichen Gefäßkunst sich angetrieben fühlte, dieses Problem zu lösen, so wäre damit für eine Reihe neu anzuschaffender Kelche die Frage der kostspieligen und umständlichen Wiedervergoldungen aus der Welt geschafft (man rechne einmal, ob nicht schon die 4—5malige Vergoldung eines Kelches

ebenso theuer kommt als solch eine dünne (Goldblechcuppa!), der in erster Linie stehenden Anforderung der Missal-Kubriken, „daß der Kelch aus Gold sei“, nächstgetreten und dem Heiligthum, dem wir dienen, ein nicht unerheblicher Dienst geleistet.

Wir schließen diese Erörterung mit der Frage: könnte seitens des Ausschusses des Diöcesan-Kunstvereins nicht etwa vorgegangen werden mit einer öffentlichen Aufforderung an die kirchlichen Kunstateliers des Landes, eine Lösung des letzteren Problems zu versuchen und dafür einen Preis auszusetzen oder den sofortigen Ankauf des Kelches zu garantieren?

Schutz des geistigen Eigenthums der Künstler.

Vielleicht erinnern sich die Leser des „Archiv“ an das schöne Marienaltärchen — oder besser gesagt an den Altaraufsatz des akademischen Bildhauers Georg Busch in München, welcher im ersten Jahreshft der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ als Modell abgebildet und auf der anlässlich der Katholikerversammlung in München veranstalteten Kunstausstellung in weißem Marmor ausgeführt zu sehen war. Die originelle Arbeit zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, weil sie nicht nur den gewohnten Stil des Altaraufbaues verließ, sondern auch den mittelalterlichen Gedanken, eine große Anzahl von mitfühlenden und mitwirkenden Personen als Assistenten um die Gottesmutter zu gruppieren, in moderner und doch überaus anmuthig-frommer Weise aufnahm und durchführte.

Der Gedanke des Altarwerkes ist folgender: in einer einfach gehaltenen gothischen Nische thront Maria mit dem Kinde, eine sitzende Vollfigur. An den Baldachinbau schließen sich rechts und links flankentheile an, welche Relief tafeln umrahmen und hübsch überdachen. Auf den Tafeln sind in Hochrelief zu sehen die zwei Gruppen von Engeln als Chorknaben, welche der Muttergottes zugewendet, ihr und dem göttlichen Kind ein Ständchen bringen. Auf jeder Seite sind acht Knaben in Chorchändchen mit überaus lieblich-frommem Gesichtsausdruck und in andächtiger Haltung; je vier spielen auf Saiteninstrumenten und zwar auf der Evangelienseite auf Streichinstrumenten (Violine, Viola, Cello und Bass) und auf der Epistelfeite auf Schlag- oder Zupfinstrumenten (Harfe, Lyra, Mandoline und Guitarr); die anderen Knaben singen in lieblichen Gruppen aus einem Buche drei links, vier rechts). Wer diese köstlichen Kindergestalten im Alter von ca. acht bis vierzehn Jahren betrachtet, wird sich des freudigen-stillen Mitsingens und Mitspielens nicht erwehren können. Die Baldachine der drei Theile sind mit Rosenranken und -zweigen, in welchen Vögelchen sitzen,

überaus fein geschmückt und der Dachfirst ist gekrönt mit dem gothischen Dreipaßrieße. Einige kleine Nischen sind an den Ecken angebracht.

Diese herrliche und liebliche Komposition nun hat es dem Schreiber dieses angethan und er ließ sich von den Sirenenstimmen der Knaben zu einer Imitation verleiten. Der Unterzeichnete sahndete gerade nach einem Vorbild für einen schönen St. Anna-Altar in der neu erbauten St. Anna-Kapelle bei Dotternhausen. Im Suchen nach etwas „Originellem“ und „Besseren“ bestritten ihn die lieblichen Chorknaben des Herrn Busch. Der Gedanke war bald gegeben: in die Mitte des Altärchens kommt statt der Muttergottes die hl. Mutter Anna selbst, und gewiß wird die Musik und der Gesang der Engelknaben nicht weniger froh und hell erklingen, wenn sie nunmehr auch noch der Mutter des Herrn die Ehre geben sollen.

Herr Bildhauer Hurry in Rottweil besorgte das „Nachmachen“ in Holz und zwar in musterhafter Weise. Das Mittelbild, die sitzende Statue der hl. Anna selbst, wurde mit der Erlaubniß der Vorstände der Lorenzkapelle in Rottweil einer dort befindlichen altdeutschen Figur nachgebildet.

So schien nun alles gut und der Altar stand, ein Schmuck für die Kapelle und eine Freude für die Gemeinde. Aber eines Tags wurde dem Pfarrer die erste Frage vorgezogen, wie er dazu komme, das Werk eines Künstlers nachbilden zu lassen ohne dessen Erlaubniß. Da fiel es ihm wie Schuppen von den Augen und jetzt erst erkannte er, daß er ein Unrecht begangen und gerade das Wichtigste übersehen habe. Im Gewissen konnte er sich ja freilich damit beruhigen, daß er von einer derartigen Verpflichtung wirklich keine Ahnung gehabt habe. Aber auf dem Rechtsboden gilt eben: jura vigilantibus; das Verschümmniß bezog sich auf etwas, was der Pfarrer hätte wissen sollen und können. Mit dieser Erkenntniß zog sich über seinem Haupte ein Gewitter von Sorgen und Nöthen zusammen. Wenn der Künstler, wozu er zweifellos berechtigt war, klagend vorgegangen wäre, so hätte das Urtheil sicher 1. auf Vernichtung der Copie, 2. auf einen Schadenersatz von 1000 Mark oder mehr gelaute. Herr Busch widerstrebte es, die Gerichte anzurufen, aber er glaubte es nicht seinem Interesse nur, sondern dem Interesse der ganzen Künstlerschaft schuldig zu sein, von einem Schadenersatz von 500 Mark nicht abzusehen, welche Summe bereits für gute Zwecke in Aussicht genommen war. Er beharrte aber auch auf dieser bescheidenen Forderung nicht, sondern ließ großmüthig und hochherzig alles nach und wünschte nur, daß der Fall zur Kenntniß gebracht und öffentlich vor Verletzungen des Urheberrechtes verwahrt werde, was mit diesen Zeilen geschehen soll. Damit, daß ein Kunstwert auf irgend eine Weise publicirt worden ist, darf man sich noch nicht berechtigt glauben, es ohne weiteres zu copiren, sondern man hat in jedem einzelnen Fall, wo es sich um lebende Künstler handelt, hiezu erst die Erlaubniß des Meisters einzuholen. Diese Lehre sei zu Nutz und Frommen Anderer hier angeheftet, dem edlen Meister der Kunst aber sei für sein edelmüthiges Vergeben öffentlich Dank gesagt. Dotternhausen. Schulinspektor A. B. S.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. **1900.**

Joseph von Führich.

Seine Stiftzeichnungen. Zu seinem 100. Geburtstag.

Von Pfarrer Dehmel.
(Schluß).

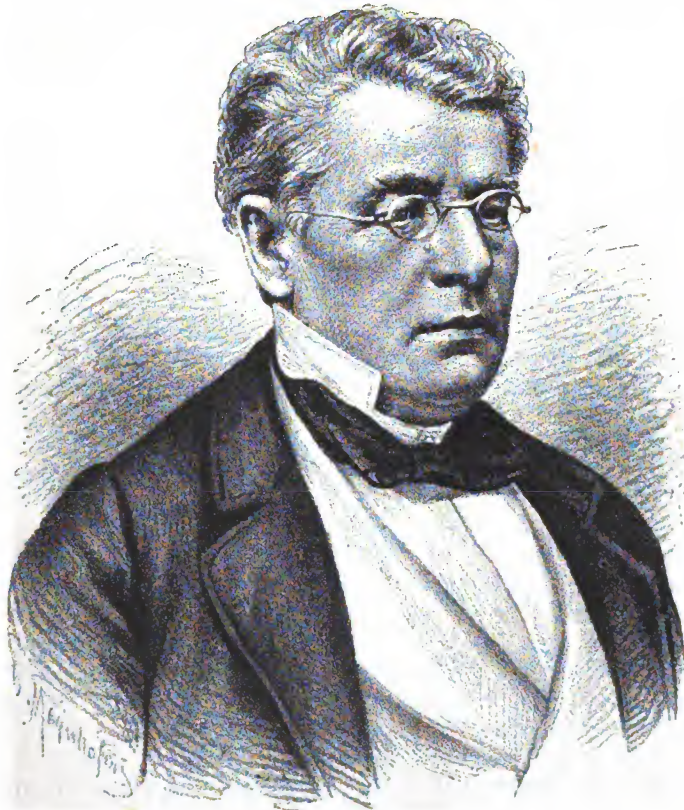
Nun aber wendet sich Booz selbst zu der Fremden (viertes Blatt) und spricht: „Höre,

Tochter, gehe auf feinen andern Acker zum Sammeln und verlaß diesen Ort nicht; auch wenn du dürstest, gehe zu den Gefäßen und trinke Wasser, von welchem auch die Knechtetrinken.“ Ruth aber, indem sie sich auf die Kniee niedergelassen, um ihn zu verehren, spricht:

„Woher mir das, daß ich Gnade finde vor deinen Augen, und du mich, eine fremde Frau, anzuschauen dich würdigest.“ All' das hat nun Führich in einer überaus herrlichen, meisterhaften Weise gezeichnet. Die Schnitter haben sich um die Mittagszeit vor der Hitze der Sonne geflüchtet und sind im Schatten

eines kolossalen Baumes gelagert, ihr Mahl einzunehmen, während die ehrwürdige, großartige Gestalt des Booz, mit seinem treuen Haushunde zur Seite, vor der vor ihm knieenden demüthigen Fremden steht und sie einladet, Theil zu nehmen am Mahle, „Brod zu essen und ihren Bissen in Essig zu tauchen“.

Das sind Bilder von hoher Vollendung, frei von sogenannten „akademischen Er-rungen-schaften“, welche bei neueren Malern oft gerade diesen Gegenstand so ungenießbar machen, weil die so tiefsinnige Beziehung zur Offenbarung außer Acht gelassen u. das Ganze nur zu einer



Joseph Ritter von Führich.

weltlichen Idylle herabgestempelt wird. Wie überhaupt dem Unglauben jede Schönheit des Lebens allmählich unter den Händen verschwindet, so verliert er auch das richtige Maß zur Beurtheilung einzelner Erscheinungen des großen Allge-

meinen, ja es verzerren sich die tiefjüngsten Beziehungen der Thatsachen zu widerlichen, ihre Urheber beschimpfenden Vorgängen. So muß dem der biblischen Wahrheit gegenüberstehenden Unglauben der Nath Noemis an Ruth, den Booz des Nachts auf der Tenne zu besuchen, welchen Vorgang uns das vorletzte Blatt wundervoll schildert, ihm diese ehrwürdige Frauengestalt geradezu als Kupplerin erscheinen lassen, während sie mit diesem Nath einen Akt mütterlichen Wohlwollens für ihre Schwiegertochter übt, und die Erfüllung eines weisen Gesetzes ihres Volkes zu bewirken sucht.

Die letzte und lebhafteste Komposition unseres Meisters zum „Buche Ruth“ versetzt uns vor die Mauern Bethlehems, wo Booz die Verzichtleistung seines Verwandten auf die Aecker Elimelechs und damit auf Ruth entgegennimmt. „Das war ein altes Herkommen in Jsrael bei Verwandten, daß wenn einer dem andern sein Recht abtrat, um die Verzichtleistung zu bestätigen, er seinen Schuh auszog und seinem Verwandten gab; das war der Beweis der Verzichtleistung in Jsrael.“ (Rt. 4, 7.) In der Mitte erblicken wir die immer gleich schön gezeichnete Gestalt des Booz, der den ausgesetzten Schuh des vor ihm sitzenden Verwandten emporhält und den herumstehenden Aeltesten der Stadt zeigt, während das Volk unter dem Thore seine Hände segnend ausstreckt und der auf einer steinernen Estrade vor ihrem Hause neben der Schwiegermutter Noemi stehenden Ruth zuruft: „Der Herr lasse sein diese Frau, welche in dein Haus kommt, gleich Rachel und Lea, aus denen sich erbaute das Haus Jsrael, auf daß sie sei ein Tugendbeispiel in Ephrata und einen geehrten Namen habe in Bethlehem.“ (4, 11).

Die Reproduktion durch Heinrich Merz ist eine ausgezeichnete zu nennen; es liegt in diesen Kupferstichen eine solche Meisterschaft, daß in Feinheit und Zartheit, in poetischer Stimmung und malerischer Haltung Vollkommeneres nicht leicht anzutreffen sein wird. Die rhythmische, freie Bewegung, die schwingvolle edle Gliederbildung, die anmuthig, weich hinfließenden Formen, die den Zeichnungen Führichs so eigen sind, werden durch den Stich trefflich wiedergegeben, und wenn

auch der Preis für diese 7 Kompositionen mit 45 Mark für den Unbemittelteren etwas hoch ist, so darf der Käufer doch versichert sein, daß er ein wahres Kunstwerk erhält. Ich möchte namentlich den hochwürdigen Klerus auf diese künstlerische Erscheinung, welche, so weit meine Erfahrung reicht, selbst Seitens der katholischen Presse noch nicht die verdiente Würdigung gefunden, aufmerksam machen. Dieser Bildercyklus, als Zierde in einem Hause verwendet, würde Duzende von den fast- und kraftlosen Velfarbdrucken oder den modernen „Prämienbildern“ unserer Zeitschriften, heißen sie wie sie wollen, aufwiegen und ein immer werthvoller Schatz des Hauses bleiben.

Wir kommen zu einem mehr profanen Werke des gewandten Stiftes unseres Wiener Altmeisters; es sind die Zeichnungen zum „armen Heinrich“, die erst in neuerer Zeit veröffentlicht wurden. Wer kennt nicht den Hartmann von der Aue, den Dichter voll Gemüth und Frömmigkeit, sprachgewandt und in der Behandlung des Reimes so sorgfältig? Von seinen vier epischen Dichtungen ist wohl eine der herrlichsten des ganzen Mittelalters „der arme Heinrich“, bei der man überall herausfindet, daß der Dichter von seinem Stoffe aufs Tiefste ergriffen war. Diese zarte Dichtung nun dem deutschen Volke nahe zu bringen, erschien dem Verleger, Alphons Dürr in Leipzig, eine wörtliche Uebersetzung in Versen weniger geeignet als eine kürzere Profan erzählung; eine solche sucht nun trotz einiger Freiheit der Uebertragung einen im Tone dem Originalen ähnlichen Eindruck hervorzu bringen, was auch gelingt. Es war wohl kein deutscher Künstler mehr berufen, dieses so lautere Gold der herrlichen Dichtung in eine ebenbürtige künstlerische Form umzuprägen, als gerade Führich; in sieben Zeichnungen hat denn auch all' die Wärme und Reinheit der Empfindung, die treuherzige Naivität, kurz all' das innig Schlichte und Zarte, das uns aus diesem edlen Gedichte anspricht, einen unübertrefflichen Ausdruck gefunden. Im Titelblatte erscheint uns der fröhliche Jüngling, die Laute spielend und heitere Lieder singend, nachlässig sich anlehnd an einen gewaltigen Pfeiler des Korridors seines Schlosses;

ehrfurchtsvoll grüßen ihn die vorüberziehenden Ritter, und ein Ausblick in die herrliche Landschaft mit den Wäldern, Flüssen, Bergen und Auen lassen auf das irdische Glück der Insassen des Schlosses rathen. Doch ein zweiter Entwurf zeigt uns den Jüngling nicht mehr in seiner Fröhlichkeit; betrübt sitzt er neben dem Arzte in Salerne und weist ihm seine von Geschwüren überfüllte Brust und vernimmt seine so trostlosen Worte. Im Weiteren sehen wir, wie der „arme Heinrich“ von seiner Habe scheidet und vor der Welt flieht, wie er ein Unterkommen sucht bei dem frommen Manne, dem er so viel Gutes gethan. „Er that sein schlechtestes Kleid an,“ heißt es in der Erzählung, „und setzte sich auf sein Roß und ritt traurig hinunter den Burghof im Wald. An der Stelle, da der Wald sich lichtete, stand das kleine Haus des Meiers, und der Ritter hatte kaum den Waldbrand hinter sich gelassen, so sah er schon den Alten mit Weib und Kind vor das Thor mit ehrerbietigem Gruße heraustreten. Das freute den armen Heinrich, und als er näher kam und meinte, daß die Alten und sogar die Kinder freundlich thäten, als hätten sie seit lange schon den Gast erwartet, da wurde er fast ganz froh, denn seither mußte er meist Menschen sehen, die ihm ungeru den Gruß boten und auch das Antlitz ganz von ihm wendeten.“ Eine ländliche Idylle tritt vor unser Auge, wie wir sie treuherziger und naiver nicht denken können. Unter dem Vordache begrüßt der Hausvater, eine biedere schwäbische Gestalt, mit Weib und Kind den Ankömmling zu Pferd, im Hintergrunde liegt das ferne Schloß, das der Ritter verlassen, und im Freien weiden die Kühe des freien Meiers; aus der ganzen Situation und den freundlichen Mienen der Hausbewohner schon sieht man, welch' gastliche Aufnahme der arme Heinrich finden wird.

Im vierten Bilde sehen wir, wie die Tochter des Hauses nächstlicher Weise an ihre Eltern mit der Bitte sich herandrängt, für den armen Heinrich sich opfern zu dürfen, und im fünften ist die Abreise geschildert; zum letzten Male winkt die Maid vom Saumpferde herab Abschiedsgrüße ihren Eltern zu, welche vor Gram und Kummer die Hände zusammenschlagen

und betrübten Blickes den Abreisenden nachschauen. Doch weiter ziehen sie, fort nach dem fremden Lande, zuerst vorüber an dem Bildstocke der schmerzhaften Mutter Gottes, wo unten das Opfer Abrahams gezeichnet ist, — auch in diese weltlichen Bilder bringt Fährich Merkmale seiner katholischen Ueberzeugung, — noch einmal schaut von der Anhöhe herunter über die Gipfel der Tannenwälder das schöne Schloß, die Heimath, wo einstens der arme Heinrich schönere Tage verlebte. In Salerne führt uns der Zeichner in das Arbeitszimmer des Arztes; schon liegt die edle Jungfrau gebunden auf dem Schragen, schon zieht der Meister das Messer ab auf dem Steine, daß es freischt und dem armen Heinrich durch Mark und Bein geht; er sieht durch einen Spalt der Thüre, was vorgehen soll. Dieser kalte Blick, mit dem der Arzt sein Opfer betrachtet, und das Entfernen des armen Ritters ist außerordentlich künstlich gelungen, wie auch die letzte Scene, die zur Darstellung kommt, nämlich die Kopulation des wiedergenesenen Ritters in der Hauskapelle. Die zarte Innigkeit des edlen Bräutigams, die tiefe freudige Ergrißenheit der Eltern, die feierliche Handlung des Priesters und die geweihten, heiligen Hallen, unter denen die hl. Handlung vor sich geht, das alles spricht unmittelbar von selbst zum Gemüth des Beschauers.

Die Zeichnungen selbst sind von K. Dertel durch den Holzschnitt reproduzirt und zwar in jener schlichten, volksthümlichen Art, welche mit Vermeidung von all jener modernen Effecthascherei und jenen oft pikant sein sollenden Nebendingen nur auf das Wesentliche, unmittelbar Ansprechende hin Gewicht legt. Die Ausstattung des Buchleins selbst geschah in großen Schwabacher Lettern mit Kopsleisten, Initialen und Vignetten und zwar auf einem Papier, das mit seiner körnigen Textur an Pergament erinnert, und eine höchst vollendete ist.

Es müßte auffallend erscheinen, wenn unser Altmeister Fährich, der eine so stattliche Anzahl zusammenhängender Bilderreihen schuf, nicht auch einen Cyklus über das Leben derjenigen geschaffen hätte, die er einst in seinem Gemälde „Gang Mariens über das Gebirge“ in so wunderbar schöner

Weise verherrlicht hatte. Und wirklich bezeichnet ein solcher Cyklus „Das Leben Mariens“ wie den Höhepunkt seiner Tage, so auch zugleich die reichste Fruchtbarkeit seines Schaffens. Es sind 28 Kon-
 turzeichnungen aus dem Jahre 1869, die noch aus dem Nachlasse des großen Meisters stammen und im Verlage von Gebr. Karl und Nikolaus Benziger in Einsiedeln im Jahre 1882 erschienen sind. Um die anspruchlosen und vielleicht darum gerade so innig anmuthenden Blätter möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen, wurde die Vervielfältigung im Lichtdrucke gewählt, eine Kunstweise, die hier mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, da die Originale in ziemlich verblaster Bleistiftzeichnung, wie Meister Führiich es gerne nannte, „niedergeschrieben“ sind. Es mußten daher erst Kopieen in schwärzeren Linien geschaffen werden, welche Eduard Luttich von Lullichheim als treuer Schüler des Meisters mit ebenso großer Pietät wie klarem Verständniß zu lösen wußte. Dazu hat Lukas von Führiich, des Meisters Sohn, einen erläuternden Text geschrieben. „In der schlichten Rede weniger Linien wird hier die wunderreiche, so oft schon erzählte und doch nie auserzählte Geschichte Unserer Lieben Frau der uralten Tradition und der hl. Schrift nacherzählt. Fünf Blätter sind der Vorgeschichte, vier dem Jugendleben der hl. Jungfrau, fünfzehn ihrem Zusammenleben mit ihrem göttlichen Sohne und drei ihrem Heimgange und ihrer Verklärung gewidmet; voraus geht ein Titelblatt.“ Es sind also Bilder, welche die alte Geschichte treu darstellen, welche jedes neue Kirchenjahr dem Christen wieder vorführt, heilige Geheimnisse in tief sinniger Auffassung, in denen einerseits die überlieferte Darstellungsweise nicht verlassen, andererseits die persönliche Empfindung des Künstlers in anmuthender, oft kindlicher und volkstümlicher Weise zum Ausdruck kommt. Oft ist die Auffassung ganz neu und überraschend, wie bei der Geburt Christi (Bl. 15), dann heiter und leichtverständlich behandelt, wie die Geburt Mariä (Bl. 7) und Maria mit den Tempeljungfrauen (Bl. 11). Energisch in Auffassung und Durchbildung ist die Flucht nach Aegypten (Bl. 19) und Jesus unter den Schriftgelehrten (Bl. 21), seltsam aber

gewaltig die Krönung Mariä durch die drei göttlichen Personen aufgefaßt (Bl. 28). Großartig ist auch das Bild, auf welchem die heiligen drei Könige den aufgehenden Stern begrüßen. Rührend ist die Darstellung des Todes des hl. Joseph: der abnehmende Mond sieht durchs Fenster hinab auf den Sterbenden und gießt himmlischen Frieden über die ganze Gruppe; zwei Tauben, die zu seinem Haupte sitzen, erinnern an seine jungfräuliche Ehe; der göttliche Sohn neben dem Bette des sterbenden Vaters ist ein Bild hoher Majestät und doch auch der tiefsten Trauer. In zahlreichen Kreisen hat sich der Sinn für die hl. Geschichte und die christliche Kunst schon beim Erscheinen dieser edlen Gebilde des Marienlebens erhoben und erwärmt, und diese Veröffentlichung wird auch in Zukunft gegenüber den flüchtigen Erscheinungen des modernen Kunstmarktes bleibenden hohen Werth haben.

Als die gelungenste aller Stiftzeichnungen Führiichs wird von der neueren Kunstgeschichte „Der verlorene Sohn“ (frei nach Lukas, Kap. 15, Vers 11—21) bezeichnet, acht Blätter im Besitze der Handzeichnungen der Akademie zu Wien, gestochen von Petraf, die erste außerordentliche Publikation der „Gesellschaft für vervielfältigende Künste“ in Wien. Diese Parabel, die Krone unter allen Parabeln des Heilandes, ist in ihrer Ausführung sprechend anschaulich und ergreifend und tief nach ihrem Inhalte, daher für künstlerische Kompositionen wie geschaffen. Sie erläutert in höherem Sinne das Verhältniß der Sünder zu dem Gesetzesgerechten im Angesichte Gottes des Erlösers. Die heiligen Väter deuten das Bild auch weiterhin vom Verhältniß des Heiden zum Judenthum bezüglich des Erlösungswerkes. Führiich aber bezweckt mit seiner herrlichen Zeichnung der Parabel, ihre didaktische Seite uns vor Augen zu führen, nämlich die unendliche Barmherzigkeit Gottes gegen den Sünder zu veranschaulichen und so diesen vor Verzweiflung zu bewahren, die Treugebliebenen dagegen vor Mißgunst und Aerger beim Anblick der göttlichen Güte zu behüten. Das erste Blatt zeigt, wie der verlorene Sohn mit seinem Begleiter auf staltlichen Rossen eben vom heimathlichen Hause forttritt, während der

Vater, an einer offenen Halle des Hofes lehrend und den herrlich gezeichneten Kopf mit der Hand stützend, wehmüthigen Blickes den Reitern nachschaut, die Mutter aber weinend vor Kummer und Sorge sich auf der steinernen Bank vor dem Hause niedergelassen hat; der „ältere Sohn“, offenbar nicht sonderlich ergriffen von dem Abschied seines Bruders, ist damit beschäftigt, den Haushund zurückzurufen, der den Reitern nachzulaufen will. Die Worte der Parabel: „Und er verschwendete dort (in fremdem Lande) seine Habe durch ein ausschweifendes Leben“ ist durch zwei Darstellungen gegeben. Sie zeigen, auf welchem Wege sich der Sünder von Gott entfernt, nämlich durch Mißbrauch und Vergeudung der von Gott empfangenen natürlichen und übernatürlichen Gaben und Gnaden. In der ersteren Darstellung wird der verlorene Sohn von seinem Begleiter und Verleiter in ein Haus der Sünde geführt und in der zweiten treffen wir ihn bei einem bacchantischen Gelage. Im vierten Blatte aber sehen wir bereits die Folgen dieses Lebens: da sitzt er ausgezogen und ausgezogen trostlos auf der steinernen Bank vor einem Hause; sein Begleiter nimmt höhnischen Abschied von ihm und zwei Juden führen seine herrlichen Pferde von dannen, nachdem sie ihm sogar sein Obergewand, seine Tasche, überhaupt alles fast bis aufs Hemd abgenommen haben. Nun kommt er, angetrieben durch die Hungersnoth, elend und abgemagert zu einem „Bürger jenes Landes“ (5. Bl.) und dieser weist ihn an, auf seinem Weierhofe die Schweine zu hüten. In drastischer Weise ist auf diesem Blatte das Elend geschildert, das die Hungersnoth mit sich bringt. Auf dem Hintergrunde einer heitern Landschaft des sechsten Blattes sehen wir in der Ferne einen Regenbogen, das Zeichen des Friedens, andeutend, daß im Innern des verlorenen Sohnes etwas vorgehe. „Da ging er in sich und sprach: Wie viele Tagelöhner in dem Hause meines Vaters haben Ueberfluß an Brod, ich aber gehe durch Hunger hier zu Grunde.“ Da sitzt er nun, nachdenkend über sein Elend, den Kopf mit der linken Hand stützend, während neben ihm die Schweine gefüttert werden. Doch im nächsten Blatte hat er sich schon aufgemacht und ist seiner Hei-

math zugeeilt; noch wagt er es nicht, sein väterliches Haus zu betreten, sondern lehnt sich, noch in ziemlicher Ferne, an einen Bildstock, worin das Bild des guten Hirten, und überlegt voll Kummer und Sorge, ob und wie er wohl von den Seinigen aufgenommen werde. „Während er aber noch weit weg war, sah ihn sein Vater und ward von Erbarmen bewegt; und er lief hinzu, fiel ihm um den Hals und küßte ihn.“ Das der Inhalt des letzten und herrlichsten Blattes von allen.

Zehn Jahre nach dem Tode des Meisters († 13. Mai 1876) erschien im Kunstverlag von Gebr. Karl und Nikolaus Benziger in Einsiedeln seine letzte Stiftzeichnung, „Der Triumph Christi“, in elf von dem Künstler selbst radirten Blättern. Er gibt in der Einleitung selbst dazu einige Bemerkungen über Idee und Gedanken, die ihn bei der Erfindung leiteten. „Das Ganze stellt in Form eines Zuges gleichsam die Geschichte des Christenthums, seine Bedeutung und Beziehung zur gesammten Menschheit dar . . . Die ewige und einzige Wahrheit in ihrem Triumph wollte ich durch die Kunst in einer Anzahl historischer und symbolisch ehrwürdiger Gestalten dem Auge jener Beschauer vorüberführen, deren Sinn in der Kunst nicht nur Unterhaltung, sondern auch Erhebung und Belehrung sucht und findet.“ Den Zug eröffnet das erste Menschenpaar, worauf die Patriarchen bis auf Jakob mit der Himmelsleiter folgen, während das zweite Blatt den ägyptischen Joseph, Moses und Aaron, sowie die Richter bringt. Das dritte Blatt hat die herrlichen Gestalten der Propheten, das vierte die Sybillen, das fünfte die unmittellbaren Verkündiger des nun schon auf Erden erschienenen Heilandes: die heiligen drei Könige, den hl. Johannes den Täufer, die Unschuldigen Kinder, die Hirten und den hl. Joseph. Das folgende Blatt ist der Mittel- und Glanzpunkt des ganzen Cyklus und zeigt den Welterlöser, auf einem Wagen sitzend; zu seinen Füßen sitzt Maria, als Theilnehmerin seiner Ehre und seines Triumphes. Die vier großen Kirchenlehrer Gregorius und Ambrosius, Hieronymus und Augustinus, die sein Reich auf Erden mächtig beförderten, drehen hier zum Zeichen dieser heiligen Thätigkeit die

Räder des Wagens, der gezogen wird von den vier mystischen Wesen der Apokalypse, die vor dem Throne Gottes sind, dem Engel, dem Adler, dem Löwen und dem Stier, zugleich den Symbolen der vier Evangelisten. Im siebenten Blatte folgen unmittelbar dem Wagen die kraftvollen Gestalten der Apostel, dann folgen heilige Märtyrer, heilige Frauen und Jungfrauen, im zehnten christliche Anachoreten und heilige Ordensmänner, Gestalten im rauhen Gewande ohne Schmuck und Zier, aber voll Ernst und Würde. Das letzte Blatt enthält einige bedeutende Gestalten und Charaktere, von verschiedener, jedoch an sich und in der Hauptsache immer gleicher Würde, Heilige und Selige, welche in den mannigfaltigen Verhältnissen des Lebens stehend ein und dasselbe Ziel verfolgen und erstreben, nämlich die Erhaltung, Verherrlichung und Verbreitung des Reiches Gottes auf Erden. Voran steht Christophorus, der riesige Christusträger, es folgen Franz Xaver, Sidor, Wendelin, die Kaiser Konstantin und Karl der Große und am Schluß Fra Angelico da Fiesole, die herrlichen alten Malerschulen repräsentirend, aus denen so viele Werke der Kunst hervorgingen und die Glorie des Christenthums erhöhten.

Diese Betrachtung der bisher besprochenen Bilder wird uns die Uebersetzung geben, daß Friedrichs Stift zu den bedeutendsten des Jahrhunderts gehört. Es konnte darum auch nicht fehlen, daß die meisten Erscheinungen, besonders die cyklischen Werke, in der Künstler- wie Laienwelt gerechtes Aufsehen und entsprechende Würdigung fanden. Sie sind alle von großer Innigkeit und Anmuth, und eine reine, keusche Seele, die jeden naturalistisch sinnlichen Effect der modernen Kunst behufs besserer Verwerthung auf dem Markte verschmäh't, schaut aus ihnen. Wer nur immer Sinn für Kunst und ein ungetrübt's heiteres Gemüth besitzt, dem kann kein willkommeneres Geschenk geboten werden als eine Arbeit Friedrichs. Es stehen darum auch diese Werke in der deutschen religiösen Kunst der Gegenwart beinahe einzig da und zwar durch die Vereinigung eines tiefinnerlichen Ausdrucks, wie ihn selbst nur Overbeck besitzt, und eines Schönheitsinnes, welcher den reizendsten Schöpf-

ungen eines Moritz Schwind die Wage hält. In der schlichten, aber im besten Sinne des Wortes eleganten Holzschnittzeichnung oder in der feinern, für den Metallstich bestimmten, enthalten sie eine Fülle von Poesie, dazu die natürlich schöne Vollkommenheit der Formen, der Charakter der edlen Köpfe, die korrekte Zeichnung, die reichen landschaftlichen Umgebungen, das alles erregt in dem empfänglichen Beschauer immer ein neues lebendiges Interesse für die Vorgänge der hl. Schrift, er wird zur Betrachtung angeregt, aus der sie hervorgegangen sind, denn, so schreibt der Meister selbst in seinen Heften „von der Kunst“: „Tausende, die noch beten, können nicht mehr betrachten, und die Betrachtung ist so recht die Heimath oder Boden der Kunst. Der Künstler muß ein Mann der Betrachtung sein und ein Mann der Begeisterung, welcher im Stande ist, das didaktische Element von der trocknen Verstandes- oder Vernunftsphäre in jene der Empfindung zu erheben, das bloße Sehen oder Schauen zum Betrachten zu steigern.“

Der Ambrosianische Lobgesang in der bildenden Kunst.

Von Dr. Heinr. Dittmann in Linnich.

Für weitaus die meisten Bildbarstellungen in der Glasmalerei haben sich aus den verschiedenen Zeiten mehr oder weniger muster-giltige Vorbilder erhalten, so daß ihre Erfindung dem ausübenden Künstler höchst selten besondere Schwierigkeiten zu bereiten pflegt. Letzterer braucht demgemäß bei Aufstellung zusammengehöriger Bilderreihen das Hauptgewicht nur auf die sachmännische und künstlerische Durchführung zu legen. Weniger leicht gestaltet sich die Aufgabe bei außergewöhnlichen Anforderungen. Umfassende Ausstattungs-vorschläge wurden veröffentlicht von Essenwein (für St. Gercon und Groß-St. Martin), von J. Schulz zur Ausschmückung der Münsterkirche zu Bonn, Steph. Beißel S. J. in der Zeitschrift für christliche Kunst (1894 und 1898).

Die Seltenheit zweier Bildkreise, welche vom Verfasser zuerst aufgestellt und in der Linnicher Glasmalerei-Werkstätte entworfen wurden, dürfte ihre nähere Besprechung an dieser Stelle behufs weiterer Verbreitung rechtfertigen.

In dem einen Falle handelt es sich um die farbige Ausstattung von fünf großen, gestielten Fächerfenstern für den Chor einer romanischen hl. Dreifaltigkeitskirche. Sämmtliche Fenster sollten figürlichen Schmuck erhalten und zugleich in innerem Zusammenhang oder vielmehr in enger Beziehung zum Hauptbilde, zur hl. Dreifaltigkeit, stehen, also kurz eine Verherrlichung

der göttlichen Dreieinigkeit darstellen. Der erste Gedanke, rechts und links von der hl. Dreifaltigkeit Gruppenbilder anzubringen, in welchen die göttlichen Personen vorkommen, mußte einer anderen Auffassung weichen. Für diesen ersten Gedanken würden die Verkündigung des Herrn und die Taufe Christi auf der einen, die Sendung des hl. Geistes und das jüngste Gericht auf der anderen Seite als Vorwürfe gebietet haben.

Dagegen sollten zwei andere Pläne in Betracht kommen. Der eine gründete sich auf das apostolische Glaubensbekenntnis und wählte dementsprechend passende Hauptbilder für die Fächerfenster, während in den unteren Abtheilungen Stellen der hl. Messe nebst den zugehörigen Vorgängen aus dem Leben und Leiden des Erlösers Platz finden sollten. Die Sätze der hl. Messe konnten auf Spruchbändern, auf den einfassenden Artabebögen oder in den Friesen untergebracht werden. Diese Wechselbeziehung zwischen dem unblutigen Opfer der hl. Messe und dem Leben des Heilandes hat vortrefflichen Ausdruck gefunden in dem alten romanischen Mittelfenster des Chors der Matianikirche zu Bünden in Hannover, ferner, allerdings in anderer Auffassung in einem gotthischen Fenster der Jakobskirche zu Hottenburg o. d. Tauber. Die Anlage dieses Planes würde sich folgendermaßen gestalten. Im ersten Fenster der Evangelienseite als Hauptbild Melchisedech, darunter das Brustbild des hl. Petrus mit dem Glaubenssatz „Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae“, im Sockelfeld unter Doppelbogen der Priester beim Staffelngebet (In nomine patris &c.), daneben Propheten, welche die Geburt des Heilandes verkünden oder die Geburt. Es folgen nun in ähnlicher Anordnung die Anbetung der hl. Dreikönige, des Apostel Andreas mit dem Satz „Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum“, im unteren Felde der Priester beim Gloria, ferner Engel, den Hirten die Ankunft des Erlösers verkündigend. Das Mittelfenster gehört der hl. Dreifaltigkeit, im Sockel der Priester beim Credo, daneben Delberg oder Geißelung. Das nächste Fenster erhält die Sendung des hl. Geistes, das Brustbild des hl. Matthäus mit den Worten „Et in Spiritum sanctum Dominum“, unten die Präfation nebst Kreuzestob. Im letzten Fenster finden wir die Uebergabe der Himmelschlüssel, den hl. Jacobus minor: „Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“, im unteren Felde den Priester, wie er im Namen der hl. Dreifaltigkeit den Segen spendet, und die Himmelfahrt.

Bei zweitheiligen gotthischen Chorfenstern hätte man vielleicht die 12 Apostel mit den Sprüchen des Glaubensbekenntnisses anbringen können.

Eine wohl ungleich bessere Lösung fand Verfasser in dem gedankenreichen Inhalt des herrlichen Ambrosianischen Lobgesanges, des Hymnus S. S. Ambrosii et Augustini. Dieses gewaltige Glaubensbekenntnis, welches nach der Legende die hl. Kirchenväter zu Mailand unmittelbar nach der Taufe des hl. Augustinus durch den hl. Ambrosius am Charfreitag 387 ohne jedwede Verabredung, gleichsam auf göttliche Eingebung in lauten, wechselseitigem Jubelgesang dem Allmächtigen dargebracht haben, bietet dem

denkenden Künstler eine unvergleichliche Fundgrube zur Verherrlichung der hl. Dreifaltigkeit. Gerade das Te Deum laudamus, das Iyrische Credo, wie Bone es nennt,¹⁾ eignet sich zur Darstellung durch die bildende Kunst in ganz hervorragender Weise. Der Hauptraum des mittleren Chorfensters bleibt selbstverständlich dem Bilde der hl. Dreieinigkeit vorbehalten: Gott Vater, den Gekreuzigten vor sich haltend, oder beide göttliche Personen sich gegenüberstehend, dazwischen der hl. Geist. Das untere Feld des Fensters nimmt das Kniestück des hl. Ambrosius auf, aus dessen Munde auf einem Spruchband der Anfang seines hehren Lobliedes hervorquillt: Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur. Der weitere Wortlaut wurde auf alle Fenster verteilt, sich deren Inhalt anpassend, indem er zugleich den pflanzlichen Schmuck der umrahmten Vorbüden theilweise ersetzte. In den Lappen oder Blättern des Fächers sowie in der oberen Hälfte des rechteckigen Theiles werden die seligen Chöre der Engel durch je einen Vertreter in Brustbildern vorgeführt: Tibi omnes Angeli, Tibi Coeli et universae Potestates, Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Patrem immensae majestatis. Venerandum tuum verum et unicum Filium. Sanctum quoque paraclitum Spiritum.

Das äußerste Fenster der Evangelienseite wäre dem Satz „Te gloriosus Apostolorum chorus“, „Dich preiset der glorreiche Chor der Apostel“, gewidmet und ist demgemäß ausgestattet. Im folgenden Fenster erscheint als Hauptbild die Darstellung des „Te Prophetarum laudabilis numerus“, der Propheten preiswürdige Zahl; in der Mitte die großen Propheten, in den Lappen nach bestimmter Auswahl die kleinen. Auf der gegenüberstehenden Seite kennzeichnet das Spruchband „Te Martyrum candidatus laudat exercitus“ den Inhalt: „Dich preist der Martyrer glänzende Heerschaar“. Im letzten Fenster der Epistelseite endlich findet die heilige Kirche ihre Darstellung durch die drei weiteren hl. Kirchenväter Gregorius, Hieronymus und Augustinus, Papst, Kardinal und Bischof: Te per orbem terrarum sancta constitetur ecclesia, Dich bekennt über den Erdkreis die hl. Kirche. In den Fächerlappen sind die Brustbilder von Heiligen der geistlichen und weltlichen Stände beiderlei Geschlechtes angebracht.

In den unteren Theilen der vier seitlichen Fenster haben, dem hl. Ambrosius gleichstehend, dem man übrigens im Einklang mit der Legende den hl. Augustinus zur Seite stellen könnte, die Evangelisten Platz gefunden. Eine würdigere, dabei gleichzeitig künstlerisch dankbarere Ausstattung jener fünf Fenster dürfte schwerlich zu entwerfen sein. Diese Uebertragung der geistreichen Gedanken des Ambrosianischen Lobgesanges in die bildende Kunst ist unstreitig die schönste und beste Lösung der gestellten Aufgabe, eine hl. Dreifaltigkeitskirche mit passender Glasmalerei auszustücken.

¹⁾ Vergl. Heinrich Bone. Das Te Deum. Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Neue Folge II. S. 71 u. f.

Bei dieser Gelegenheit soll noch kurz ein Entwurf für einen anderen Bilderkreis erwähnt werden, der nicht geringere Umstände verursachte, da er sich unter bestimmter Einschränkung des Gegenstandes über drei zweitheilige Chorfenster einer frühgothischen, dem hl. Michael geweihten Kirche erstrecken sollte. Erst nach vieler Vorarbeit fand sich eine befriedigende, empfehlenswerthe Anordnung. Zunächst kam der Gedanke, über die drei Fenster als Hauptbilder die Erzengel Gabriel, Michael und Raphael als die Träger der fürstlichen, der kriegerischen und der priesterlichen Macht zu verteilen, darunter als kleine Sockelbilder die Verkündigung, die Taufe im Jordan, ferner Tobias oder die Geburt des Herrn. Geeigneter jedoch und einheitlicher mag folgende Anlage erscheinen, um so mehr, als langgestreckte frühgothische Fenster hinreichend Raum zur reichen Entfaltung bieten, und alte Glasgemälde vielfach eine ähnliche Fülle von Gedanken aufweisen.

In den Kreisen des einfachen Maaswerks gelangen der *Salvator mundi*, Gott Vater und der hl. Geist zur Darstellung. In den Hauptbildern treffen wir in allen drei Fenstern jedesmal den hl. Michael, nur in wechselnder Auffassung, und zwar auf der Evangelienseite St. Michael als Seelenwäger: *Præpositus paradisi qui praesentat animas ante Dominum* oder *Princeps angelorum ad suscipiendas animas*. Ueber der Architektur dieses Bildes in teppichartiger Zeichnung und Behandlung die Brustbilder der zwölf Apostel, in den Spiken Maria und Johannes der Täufer; im Sockel: selbe St. Michael mit Palmzweig, der hl. Jungfrau den Tod verkündend oder St. Michael, ihre Seele in Empfang nehmend. Im Mittelfenster St. Michael als Anführer der himmlischen Heerschaaren den Satan besiegend, *Coelestis militiae signifer*; oberhalb der Architektur in der Anordnung der Apostel anbetende Engelschöre, im Sockel nach der Legende das Passah; der Würgengel, Juden den Thürpfosten anstreichend oder der Kampf Michaels um den Leichnam Moses. Im dritten Fenster St. Michael als Schutzpatron der streitenden Kirche, *Patronus ecclesiae militantis*; der Erzengel über dem knieenden Papst schützend das Schwert haltend; über der Architektur die Gaben des hl. Geistes, die Kampfmittel der streitenden Kirche, durch Brustbilder verfinnbildlicht; im Sockel Josua, Gideon, Judas der Makkabäer als Vorbilder. Ist also einerseits in sinnreicher Weise durch die Anbringung der drei göttlichen Personen in den Maaswerkkfüllungen eine geistige Verbindung zwischen den drei Fenstern geschaffen, stehen andererseits die Darstellungen der Langbahnen in richtiger Beziehung zu den einzelnen Personen der Gottheit, der Seelenwäger und die Apostel zum *Salvator mundi*, der kämpfende Michael und die Engelschöre zu Gott Vater, der Erzengel als Schutzpatron der Kirche und die Gaben des hl. Geistes zur dritten Person.

Bei künstlerischem Entwurf, bei sachverständiger Durchführung dürften die in den beiden beschriebenen Bildreihen niedergelegten Gedanken in ganz

hervorragender Weise den Zweck der Glasmalerei erfüllen, neben der farbigen Ausschmückung der Fensterfläche erzieherisch, belehrend und erbauend zu wirken.

Literatur.

Opus St. Lucae. Wir haben bereits in Nr. 2 des „Archiv“ auf die „Klassische Andachtsbilder“, herausgegeben von der österreichischen Leo-Gesellschaft in Wien, Jos. Roth'sche Verlagshandlung, Stuttgart und Wien, 1899“ hingewiesen und bemerkt, daß, wer ein solches Bildchen auch nur im kleinsten Format verschente, ein kleines Kunstwerk verschente. Es erscheinen diese Bilder wirklich in so vollendeter Wiedergabe, daß der Sammler schon aus diesem Grunde deren Besitz wünschen darf, in ihrer Gesamtheit aber stellen sie ein kleines Museum religiöser Kunst dar, welches nicht nur Liebhaber der religiösen Kunst, sondern überhaupt Kenner und Sammler wünschen werden. Diesen Wünschen entgegenzukommen, ist die Herausgabe des Opus St. Lucae beschlossen worden, welches von den klassischen Andachtsbildern die kunsthistorisch bedeutendsten, auf verschiedenfarbigen Cartons aufgezogen und mit kurzen Erläuterungen versehen, bringen soll. Eine Serie enthält 60 Blätter, deren zehn zu Beginn jedes Monats ausgegeben werden. Der Preis einer Serie beträgt 30 Mark. Die uns vorliegende erste Lieferung (Preis 5 Mark) läßt die Ausführung des Planes als eine vorzügliche erkennen und erwarten, daß man sowohl hinsichtlich der Art und Weise der Zusammenstellung, als auch der künstlerischen Ausführung etwas Ungewöhnliches hoffen darf. Die erste Lieferung enthält Reproduktionen nach *Boccaccio*, *Raphael*, von der *Goets*, *Alonso*, *Cono*, *Dürer*, *Führich*, *Hellwegger*. Ein vorzügliches Blatt ist die Wiedergabe einer Seidenstickerei, das Mittelstück des Antependiums zum sogenannten Burgundischen Meßornat im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, wohl aus der Schule der van Eyck, die hl. Dreifaltigkeit darstellend, wirklich eine Leistung ersten Ranges und auch zum ersten Male publicirt.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing- und Rothguß von 22 cm Höhe an —, Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe, im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präf. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmayr,
Gelt- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Jos. Roth'schen Verlagshandlung in Stuttgart bei, betr. Opus St. Lucae, eine Sammlung klass. Andachtsbilder.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1900.

Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

C. Die Schmückung der Metalle.

2. Die Metallsfärbung.

Zu der in den letzten Artikeln behandelten Frage von der Feuer- und galvanischen Vergoldung erhielt Verfasser eine Zuschrift der erwähnten Firma Lefser in Straubing, welche neben der Richtigstellung eines ihre Thätigkeit betreffenden Punktes noch weitere, sehr interessante Mittheilungen zur Frage: „Feuer- oder galvanische Vergoldung?“ enthält, weshalb wir die ganze Zuschrift hier zum Abdruck bringen. Dabei konstatiren wir, daß uns der (ganz eigenhändig geschriebene) Brief des hochwürdigsten Bischofs von Eichstätt von der genannten Firma zur Einsichtnahme zugesandt wurde; wir haben eine Abschrift von demselben genommen zu unserem Material über diese Frage, da er uns als besonders wichtiges Zeugniß erschien. Die Zuschrift lautet folgendermaßen:

„Ihrer Darstellung in Nr. 4 des „Archiv“ zufolge muß man denken, daß alle bei mir bestellten Kelche, Ciborien, Patenen, Linnulen zc. ausschließlich galvanisch vergoldet werden, was nicht zutreffend ist; denn ich führe auch (wie im Vorwort zu meinem illustrierten Katalog vom Mai 1898 ausdrücklich bemerkt) falls die hochwürdigsten Herren Besteller bei diesen Gegenständen Feuervergoldung wünschen, dieselbe „unter Garantie hierfür auf Faktura und ohne jede Preiserhöhung aus,“ da ich stets so solid galvanisch vergolden ließ, daß der Goldverbrauch hiebei ein größerer war, als selbst bei dreimaliger Feuervergoldung und dadurch die Kosten der Mehrarbeit von Feuer-

vergoldung gegenüber der galvanischen Vergoldung reichlich ausgeglichen wurden, was auch meine Vergolder durch die fortwährende Ausführung beider Methoden und den dabei angestellten Berechnungen bezeugen können. — Wichtig dagegen ist, daß in meinen Werkstätten die größere Zahl von Kelchen zc. galvanisch vergoldet wird, aber einzig aus dem Grunde, weil die meisten hochwürdigen Herren Geistlichen, die ungemein vielen Mängel der Feuervergoldung erkennend, meinen galvanischen Vergoldungen, deren solidester Ausführung ich während meiner 28jährigen Thätigkeit stets mein Augenmerk zuwandte, den Vorzug geben und dieselbe eigens bestellen. — Auch die hochwürdigsten Herren Bischöfe nehmen dieser Frage gegenüber sehr verschiedene Stellungen ein. So z. B. wünscht der hochwürdigste Herr Bischof von Eichstätt von jeher und besonders in einem an mich gerichteten Brief vom 13. Januar 1899, im Interesse der kirchlichen Kunst und der Solidität, besonders für künstlerisch gearbeitete Gegenstände, immer die galvanische Vergoldung, da Hochdieselbe mit feuervergoldeten Kelchen zc., welche von anderen Firmen bezogen wurden, die schlimmsten Erfahrungen machen mußte; — dieselben verloren in fünf Jahren ihr Gold, während die von mir gelieferten und galvanisch vergoldeten Kelche und Ciborien heute noch wie neu sind. — Demgegenüber steht zwar der von Ihnen Seite 14 citierte, freilich schon vom 20. März 1872 datierende Erlaß des hochwürdigsten Herrn Bischofs von Rottenburg. Aber welche Vervollkommnungen erfuhr nicht die galvanische Vergoldung in diesen 28 Jahren! Auch der hochwürdigste Herr Bischof von Regensburg, theilte auf Anfrage in einem Schreiben vom 31. Januar 1899 an das Stadtpfarramt Straubing gegen-

über der Verordnung vom 25. November 1898 mit, daß für jene Theile eines Gefäßes der Kirche, welche mit dem Allerheiligsten nicht in unmittelbare Berührung kommen, die galvanische Vergoldung nicht verboten sei, also nur mehr die Cuppen und Patenen, sowie Lunulen im Feuer zu vergolden sind. — Es wäre freudigst zu begrüßen, wenn an Stelle von sich widersprechenden Verordnungen in einer so wichtigen Sache ein einheitlicher Erlaß sämtlicher hohen Ordinariate treten würde.

Ich erlaube mir noch die Aufmerksamkeit auf einen Punkt zu lenken, den Herr Juwelier und Goldschmied J. F. Herzig im „Luxemburger Wort für Wahrheit und Recht“ berührte. Derselbe fand zu wiederholten Malen, was auch mir und gewiß anderen Herren Kollegen ebenfalls unterkam, bei feuervergoldeten Kelchen, welche durch wiederholte Neuvergoldungen und das dadurch bedingte Abschleifen dünner und sehr porös wurden, zwischen der Cuppa und deren Umkleidung eine klebrige, honigartige Masse. Was ist nun dieselbe? Vom Goldschmied wird der Kelch doch rein abgeliefert; also muß sich diese Masse während des Gebrauches gebildet haben. Es bleibt also einzig die Annahme, daß durch die bei der Feuervergoldung sich bildenden Poren (vergleiche Seite 16 und 42 im „Archiv“) allmählich konsekrierter Wein nach außen sickerte. Es dürfte an der einfachen Erwähnung dieser Erfahrung genügen! — Stete Erwägungen über diesen Punkt wie die vielen Mängel der Feuervergoldung, dagegen die äußerst günstigen Resultate, besonders auch in Bezug auf die Haltbarkeit des Goldes der von mir seit über 20 Jahren gelieferten und in Gebrauch befindlichen galvanisch vergoldeten Kelche zc., haben auch bei mir wie den meisten Fachmännern die feste Ueberzeugung hervorgebracht, in der galvanischen Vergoldung die bessere, für erwähnte kirchliche Zwecke unbedingt würdigere Vergoldungsmethode zu besitzen und dieselbe zu empfehlen.

Straubing, den 9. April 1900.

Jakob Leser,

Juwelier und Goldschmied des Heiligen Apostolischen Stuhles, Königlich und Herzoglich Bayerischer Hofjuwelier und Hoflieferant zc.“

Mit dieser Zuschrift schließen wir diesen hochwichtigen Passus ab, nicht ohne die gegründete Hoffnung, daß in absehbarer Zeit seitens der kirchlichen Ordinarien der Frage, ob nicht auch die heiligen Gefäße galvanisch vergoldet werden dürften — natürlich unter den schon angegebenen Cautelelen —, näher getreten und dieselbe in einer dem heutigen Stande der Sache angemessenen Weise gleichmäßig und einheitlich gelöst wird.

Wir gehen nun über zur dritten Art der Schmückung der Metalle.

3. Die Einlege-Arbeiten.

Diese Art kommt zwar sehr wenig vor bei dem zum unmittelbarsten Dienst des Heiligen bestimmten Gefäßen, speziell bei Cuppa und Patene gar nicht, doch eher schon bei den Füßen der Kelche, Monstranzen und bei andern Gegenständen, z. B. alten Reliquienkreuzen u. dergl., und es dürfte darum wenigstens eine ganz kurze Charakteristik der betreffenden Arbeiten angezeigt sein.

Unter metallischen Einlege-Arbeiten versteht man nichts anderes, als was das Wort selbst bezeichnet: Werke der Verzierung und Bereicherung der Oberfläche eines Metallgegenstandes, die dadurch hergestellt sind, daß in diese Oberfläche Linien, Zeichnungen, Figuren u. s. w. eingegraben wurden, welche dann wieder durch ein anderes Metall bezw. Metallkomposition ausgefüllt werden, ganz ähnlich dem Verfahren bei den sogenannten Intarsien der Holzkunstarbeiten. Es gibt verschiedene Abarten dieser Metall-Einlegearbeiten,

a) Das *Tauschiren* kommt dem Begriff der genannten Arbeiten am nächsten, wie auch sein Name, ital. *tausia* mit *tarsia* zusammenhängt. Es besteht in folgender Arbeit: in eine Metalloberfläche, meistens allerdings Eisen oder Bronze, aber auch in Silber, Kupfer u. s. w. wird eine bestimmte Zeichnung mit dem Grabstichel eingegraben und zwar so, daß die betreffenden Vertiefungen nach innen etwas breiter werden. In dieselben werden nun die entsprechenden Verzierungen aus Gold (Goldblech, ausgeschritten, oder auch Goldbrähte) eingesetzt, so daß die Vertiefungen ausgefüllt sind. Weil die Vertiefungen oben enger sind, so halten die eingelegten

Theile dadurch fest; dazu kommt noch die weitere Festmachung durch Pressung oder Stoß (niemals aber durch Feuer, Schmelzen u. s. w.), und hierauf wird die ganze Oberfläche glatt gemacht, polirt u. s. w. — genau wie bei Holzintarsien. Natürlich wirkt solch eine feine und schöne Einlegearbeit brillant. Die Tauschirkunst stammt aus dem Orient; in Indien, China u. s. w. ist sie schon seit uralter Zeit bekannt; Benvenuto Cellini führte sie bei uns ein. Die herrlichsten Tauschirarbeiten stammen aus dem 16. Jahrhundert; es sind meistens Prachtrüstungen, aber auch Prachtgefäße und Geräte. Heutzutage hat Spanien den Ruhm, die feinsten Tauschirarbeiten zu liefern.

b) Die Inkrustation ist im Wesen dasselbe, wie das Tauschiren, nur mit dem Unterschiede, daß hierbei nicht die menschliche Hand, sondern die Galvano-plastik thätig ist.

c) Das Niello (von nigellus, schwärzlich) hat seinen Namen von der Farbe der eingesenkten Verzierungen, näherhin von dem Material derselben. Es ist das eine Mischung von Silber, Kupfer, Blei und Schwefel, welche eine schwarze Masse ergibt, die pulverisirt wird. Mit ihr werden die (wie oben beim Tauschiren) eingegrabenen Vertiefungen ausgefüllt und dann wird das so behandelte Metallstück ans Feuer gebracht, wodurch das Niello sich hineinschmilzt. Dann wird die Oberfläche wieder gereinigt, polirt u. dergl., wie oben. Das Niello kommt fast durchweg nur auf Silber vor, wie die Tauschirarbeiten auf Eisen, Stahl und Bronze. Die feinsten Niello-Arbeiten werden in der russischen Stadt Tula hergestellt, weshalb man Niello oft auch einfach mit dem Wort „Tula“ bezeichnet. Doch wird „Tula“ auch gebraucht für diejenigen Arbeiten, bei welchen die auszufüllenden Vertiefungen nicht durch die kunstvolle Handarbeit, sondern durch Prägestempel u. s. w. gemacht werden.

Das Niello bzw. Tula bildet den Uebergang von den Einlege- zu den Emailarbeiten, die für sich besonders behandelt werden müssen. Einerseits ist es noch eine Metall-Composition, die in die Vertiefungen eingesetzt wird, anderer-

seits aber kommt bei ihm die Farbe und der Schmelzprozeß zur Geltung.

Ehe wir indessen an das Email kommen, haben wir noch im Anschluß an die Metall-Einlege- die Anlege-Arbeiten zu beschreiben, wovon nächstesmal.

Der Bodenbelag in Innenräumen in seiner historischen Entwicklung.

Von Theodor Sterritter in Stuttgart.

I.

Von den frühesten Zeiten bis zur byzantinischen Zeit.

In den frühesten Zeiten, als der Mensch noch in Hütten oder Lehmbauten wohnte und noch keine Steinbauten aufzuführen verstand, begnügte er sich auch, wie wir es heut zu Tage noch bei Völkern niederer Kulturstufe oder auch bei uns in ärmeren Gegenden vorfinden, mit dem Ebnen und Feststampfen des Fußbodens. Erst mit Beginn des Steinbaues und der Entwicklung der Civilisation fieng man auch an, den Fußboden mit natürlichen oder künstlichen Steinen sowie Holz zu belegen und zwar nicht bloß für den Zweck des Bedürfnisses, sondern bald auch für den des Schmuckes und des Luxus.

Die ältesten Spuren künstlicher Fußböden und zwar in Form von flachen Backsteinen finden wir in dem Heimathlande menschlicher Kultur, in Asien, in der Pagode von Chalembrou an der Coromandelküste, einem der ältesten Heiligthümer der alten Inder.

Auch die Assyrer verwandten zu ihren Fußböden wie zu den Wänden theils glasierte, theils unglasierte Backsteine. — In der assyrischen Abtheilung des Museums des Louvre zu Paris kann man derartige Fußböden und Wandbekleidungen in Originalen sehen.

Die Ausschmückung des Bodens mit Mosaik, d. h. kleinen farbigen, meist viereckigen Steinchen, soll eine Erfindung der Perser sein, und vom Palast des Perserkönigs Xhasverus berichtet uns die hl. Schrift im Buche Esther (1, 6): „Und die Lagerstellen waren von Gold und Silber auf dem Boden, welcher mit Smaragd und perischem Gestein belegt war, zugerichtet, und Malerei von wunder-

barer Mannigfaltigkeit war zur Zierde daran“. Ein Beweis, daß die Perser schon sehr viel auf die Ausschmückung des Fußbodens hielten.

Einer der reichsten Fußböden des Alterthums muß aber derjenige im Tempel Salomons gewesen sein. Er bestand aus Cedernholz, das mit Goldplättchen überzogen war, außerdem war der Boden an manchen Stellen mit Mosaik aus farbigen Marmelsteinen belegt, einer Erfindung der Perser, wie oben erwähnt. Die geringeren Räumlichkeiten des Tempels waren mit tannenen Brettern belegt.

Von den Völkern des Morgenlandes gelangte die Kunst der Mosaik oder musivischen Arbeiten zu den Griechen, welche bisher nur Fußböden aus Backsteinen und in ihren Tempeln solche aus Marmor hatten. Außerdem schmückten die Griechen ihre Tempel auch gerne mit einem Fußboden, der aus gewöhnlichen Backsteinplatten bestand und der dann mit einem Stucküberzug ¹⁾ versehen wurde, auf welchem man in verschiedenartiger Farbe Linien und sonstige Verzierungen anbrachte.

Plinius berichtet uns, daß die Mosaikkunst einen großen Aufschwung in Griechenland durch Sosus genommen habe, denn während man bisher nur vielfarbige Mosaikböden kannte, soll Sosus der erste gewesen sein, welcher mittelst passender Zusammensetzung der Mosaiksteinchen Gemälde nachzuahmen verstand und damit der Erfinder der sogenannten Mosaikmalerei wurde. Diese Kunst soll sich dann speziell am Hofe des Königs Attalus in Pergamon, wohin Sosus berufen wurde, weiter entwickelt haben. Dort sollen auch zwei Griechen, Euryale und Hyperbius, eine neue Art von Mosaik entdeckt haben, die darin bestand, daß man die Ueberreste von farbigen Gefäßen zerkleinerte und die farbigen Scherben mit Kalk, Sand und Wasser anmachte, eine Kunst, die heut zu Tage wieder mehr an Boden gewinnt und die unter dem Namen *Terrazzo* allgemein bekannt ist.

Durch die Griechen gelangte die Mosaikkunst zu den Römern und befand sich unter der Regierung der ersten Kaiser auf

¹⁾ Aus pulverisirtem weißem Marmor mit Kalk.

einer eminent hohen Stufe der Entwicklung.

In keinem besseren Hause, ja selbst auch nicht in manchen ärmeren Häusern, fehlte der Mosaikboden, nur die Räume der Sklaven waren mit gewöhnlichen Stein- oder Backsteinplatten belegt. Die Häuser der Reichen überboten sich gegenseitig in Pracht und Schönheit ihrer Mosaikböden, von denen uns die Ausgrabungen in Pompeji und anderswo wahre Kunstwerke aus Tageslicht brachten. Ich möchte hier nur an das berühmteste, an die sogenannte Alexanderschlacht erinnern, das 1831 in Pompeji in der Casa del Fauno ausgegraben wurde. Dasselbe stellt die Schlacht bei Issus dar. Die Komposition ist von großer Kühnheit und voll Lebens, ganz abweichend von den besten hellenischen Mosaiken. Die Hauptszene stellt Alexander dar, welcher mit der Lanze den persischen Feldherrn durchbohrt, welcher, um Darius das Leben zu retten, sich vor dessen Wagen aufgestellt hat und nun den diesem zugehenden Todesstoß empfängt.

Ebenfalls eines der schönsten Mosaikwerke ist das sogenannte Taubenmosaik, welches in der Villa Hadrian's bei Tivoli gefunden wurde. Die Mosaikstücke dieses Prachtwerkes sind nicht viel größer als ein Stecknadelkopf, obwohl sie alle aus natürlichen farbigen Steinen bestehen.

Auch in den römischen Provinzen verdrängte das Mosaik, wenigstens in den Häusern der Vornehmeren, allmählig die Fußböden aus gewöhnlichen Steinplatten zc. So kommt es, daß uns die Ausgrabungen in Frankreich aus der Römerzeit eine große Anzahl prachtvoller Mosaikböden liefern. Auch in denjenigen Theilen Deutschlands, die ehemals unter der Römerherrschaft standen, finden sich zahlreiche Mosaikwerke, speziell am Rhein und an der Mosel, während im Decumatenland (Zehentland), das speziell Theile des heutigen Württembergs und Badens umfaßte, sich nur selten bessere Mosaiken finden. Der Grund hiefür ist der, daß sich im Decumatenland nur Garnisonen und ärmere Civilniederlassungen befanden, die keinen Vergleich mit den alten Römerstädten Straßburg, Mainz, Bonn, Köln, Trier oder Metz aushalten.

Das hervorragendste Mosaik, das bei uns in Württemberg bisher gefunden worden ist, ist dasjenige mit Darstellung des Orpheus, welches bei Nottweil aufgefunden wurde. Dieses Mosaik zeigt aber schon deutlich die weniger künstlerische, schon mehr plumpe Art, wie sie die spätere römische Zeit mit sich brachte.

Was nun die gewöhnlichen Darstellungen auf den Mosaiken anbelangt, so sehen wir Darstellungen von Scenen aus der Mythologie, von Gladiatorenkämpfen und Circusspielen, dann einzelne Gestalten, auch Darstellung von Musikern, wie z. B. auf dem großen Mosaikboden, welcher bei Neunich bei Trier gefunden wurde. Das Mittelbild desselben ist insofern sehr interessant, als wir neben dem Hornbläser einen Orgelspieler sehen. Darstellungen von Thieren, Pflanzen und Ornamenten sind die gewöhnlichen. Ein sehr häufiges Mosaik ist auch dasjenige mit Darstellung eines Hundes und der Inschrift „Cave canem“. Aus späterer Zeit finden sich auch Mosaiken mit Darstellungen, die sich auf die christliche Religion beziehen, wie z. B. der gute Hirte mit dem verlorenen Schaf auf der Schulter, die Taube u. a.

Mit dem Verfall des römischen Reiches verlor auch das Mosaik an künstlerischer Bedeutung und erst der byzantinischen Zeit war es vorbehalten, dasselbe in den Kirchen zu neuer Prachtentfaltung zu bringen.

II.

Von der byzantinischen Zeit bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Bodenbeläge in Kirchen.

Größte Aufmerksamkeit ließ man der Ausschmückung des Fußbodens in den byzantinischen Kirchen angedeihen. In prunkvollen figürlichen und ornamentalen Darstellungen, theils in Mosaik, theils in Marmor, suchte man dem Boden ein mit der übrigen Pracht harmonirendes Gepräge zu geben.

Mit der römischen Architektur hat auch die Art des Bodenbelags Eingang in germanischen Landen gefunden und blieb besonders der Mosaikbelag, auch als sich der eigentliche deutsche Stil, der romanische Stil, entwickelte, in den Kirchen heimisch; so kann man noch in manchen alten romanischen Kirchen, besonders am

Rhein, derartige Bodenbeläge oder Spuren derselben sehen.

Neben den verhältnißmäßig theuren Belägen aus Marmor oder Mosaik und dem einfachen Boden aus Haustein bemerken wir aber in der romanischen Epoche schon das Aufkommen der eigentlichen Thonfliesen, welche in Deutschland einen Ersatz, besonders für den kostspieligen Marmor, boten. Da künftighin für den Bodenbelag gerade diese Thonfliesen in den Vordergrund treten, so werden einige Worte über deren frühere Herstellung wohl von Interesse sein.

Man versteht unter Thonfliesen eine meist quadratische, mehr oder weniger dicke Platte, glatt oder ornamentirt. Was das Material anbelangt, aus welchem die Fliesen bestanden, so war dasselbe ein etwas feineres als das, welches für die Anfertigung von Backsteinen und Ziegeln angewandt wurde. Die Anfertigung geschah in der Weise, daß man eine bestimmte Quantität angewässerten Lehm oder Thon in eine eiserne Form brachte und mit einem Holzschlegel feststampfte. Die einzelnen so geformten Stücke wurden alsdann getrocknet und gebrannt. Die Einrißung oder Einprägung der Ornamentirung geschah jedenfalls, nachdem die geformten Steine etwas angetrocknet waren, zuerst mit der Hand, später mittelst Schablonen oder Formen. Wollte man etwas ganz Besonderes leisten, so goß man die vertiefteste Ornamentirung mit farbigen Glasuren aus. Letztere Art hat sich auf dem fertigen Boden wohl nur kurze Zeit gut präsentirt, da die Glasur durch das Begehen bald ausgetreten wurde.

Daß anfangs die Farben der Thonfliesen sich nur in bescheidenen Grenzen bewegten, ist natürlich und haben wir so in der romanischen Epoche zunächst nur weiß, grau und roth.

Diese Thonfliesen sind die Vorgänger der heutigen Mosaik und Thonplatten, mit deren Herstellung sich etwa 100 größere und kleinere Fabriken allein in Deutschland beschäftigen.

Der gothische Stil behielt die schon bekannten Bodenbelagsarten bei. Die Verwendung von Thonfliesen wurde mit den Fortschritten in der Technik ausgedehnter. Nicht allein wurden die Thonfliesen in immer mehr verschiedenen Farben — schwarz, gelb, grün — angefertigt, son-

dern es wurde auch die Ornamentirung eine bedeutend reichere und geschmackvollere, auch symbolische Darstellungen fanden bald einen Platz auf den Fliesen und somit auf dem Fußboden.

Neben den verschiedenartigen geometrischen Mustern, Verschlingungen, phantastischen Gestalten und üppigem Blätter- und Rankenwerk sehen wir symbolische Buchstaben und Thiere auf den noch erhaltenen Fliesen jener Zeit. Die Verzierung bezw. Ornamentirung ist gelb auf englischrothem Untergrund. Bei reliefirten oder gravirten Fliesen, d. h. Fliesen mit erhabener oder vertiefter Zeichnung, war die Platte einfarbig roth oder hellgelb.

Auch bei der Bildung der sogenannten Labyrinth — eigenartige symbolische Darstellungen in Form von Irrgärten — waren die Fliesen von hoher Bedeutung, insofern, als die Irrwege sehr häufig durch Fliesen gebildet wurden.

In der Gothik hatten die Thonfliesen die größte Verwendung und Verbreitung gefunden; allmählig wurden sie, jedenfalls infolge anhaltender Mängel, nach und nach immer mehr verdrängt.

Zu den Zeiten der Renaissance war die Verwendung der Thonfliesen eine noch häufige, man machte in der Technik auch noch einige Fortschritte, so konnten wieder einige Farben mehr hergestellt werden, aber auch dies scheint wenig dazu beigetragen zu haben, diese Art von Bodenbelag vor der Zurückstellung bewahrt zu haben. Marmor und Steinplatten traten nun in den Vordergrund.

So geriethen die Thonfliesen und die Technik ihrer Herstellung allmählig in Vergessenheit.

Der Mitte des 19. Jahrhunderts erst war es vorbehalten, die Thonfliesen zu neuem Leben zu erwecken, besonders in der besten Form, den sogen. Mosaikplatten. Dank der vorzüglichsten Beschaffenheit derselben, besonders bezüglich der Härte und Schönheit, hat diese Bodenbelagsart innerhalb 50 Jahren eine Beliebtheit erlangt, wie kaum ein anderes Material.

Die Kanzel.

Jenes Einrichtungsstück unserer Kirchen, von dem aus in der Regel gepredigt wird, nennt man Kanzel oder Predigtstuhl. Es war von jeher gebräuchlich, die religiösen Vorträge bei den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen von einem erhöhten Orte aus zu halten. Schon

der hl. Augustin sagt: „Die Bischöfe haben einen erhöhten Sitz, damit sie von da das Volk überschauen und bewachen können. Von diesem Orte aus sind wir eure Lehrer.“ Episcopus (Bischof) bedeutet ja so viel als „Aufseher“. Bereits in den Catacomben findet sich neben dem Altare eine Art Armsessel als bischöflicher Sitz oder Lehrstuhl. Ein sehr alterthümlicher und tragbarer Sitz wird in Rom sogar als Stuhl Petri verehrt. In den alten Basiliken hatte der Bischof im Hintergrunde der Altarnische einen über Stufen erhöhten Lehrstuhl, an den sich rechts und links niedrigere Bänke für die übrige Geistlichkeit angeschlossen. Der schon äußerlich ausgezeichnete Sitz des Bischofes, der heute auf der Evangelienseite des Altares errichtet wird, heißt Thron, wurde aber früher cathedra, das heißt Lehrstuhl genannt. Um sich dem Volke besser verständlich zu machen, bestiegen die Bischöfe und Priester zum Predigen auch öfter den Ambo, welcher in den altchristlichen Kirchen seinen Platz an der Grenze zwischen Priester- und Laienraum hatte; beide waren durch ein Gitter (cancelli) von einander getrennt, wie heute noch oft durch die Communionbank. An beiden Enden dieser Schranken waren Ambonen errichtet; der auf der Evangelienseite befindliche diente dem Diakon zur Ablesung des Evangeliums, jener auf der Epistelseite dem Subdiakon zur Lesung der Epistel. Der Evangelien-Ambo nun wurde auch vom Bischofe zur Predigt benützt und befindet sich daher der Predigtstuhl in unseren Kirchen meistens richtig auf der Evangelienseite, und zwar in der Regel am Frohnbogenthore oder, wenn das Schiff ziemlich lang ist, an der Nordwand, in dreischiffigen Kirchen etwa am ersten oder zweiten Pfeiler der Nordseite. Von den alten Priesterchorschranken (cancelli) behielt er den Namen „Kanzel“, wie von ähnlichen Schranken der Gerichtssäle, Amts- oder Schreibzimmer die „Kanzleien“ noch immer ihren Namen haben.

Die alten Ambonen waren um zwei bis drei Stufen erhöht und umfriedete, das heißt mit einer Brustwehr (Parapet) und einem Vorlesepult versehene Plätze. Am ähnlichsten sind ihnen die einfachen Christenlehrtanzeln, die man bei uns hie und da findet. Sie sind aus Holz, vier- oder mehreckig und verschiebbar, jedoch fehlt ihnen das Lesepult, wie auch der Schalldeckel. Ganz ähnlich, nur höher und größer ist auch die Nothkanzel im neuen Dome zu Linz; wegen des großen Kirchenraumes besitzt sie auch einen baldachinartigen Schalldeckel. In Italien finden sich öfters sehr geräumige, tribünenartige Kanzeln, damit der Prediger auch etwas hin- und hergehen könne oder daß ihrer zwei Redner ein Wortgefecht, eine Disputation, auführen können, wie es den lebhafteren Südländern mehr zusagt. Solche Kanzeln und selbst die von der bei uns üblichen Größe ruhen dann auf mehreren Säulchen und Bögen; namentlich gibt es dort noch mehrere dieser Art im romanischen Stile und findet sich an selben häufig ein Pult, getragen von den Fittichen eines Adlers, ein bei den Alten sehr beliebtes Motiv. Da unsere Kanzeln stets nur für einen Redner bestimmt waren, so sind sie nie gar umfangreich und genügt ihnen als Stütze eine einzige Säule oder ein Bündelpfeiler, da sie im Uebrigen ohnehin an einer Wand der Kirche oder an einem Schiffspfeiler angebracht sind. Unsere alten Steinkanzeln

der Gotik, wie bei St. Stefan in Wien, in der Stadtpfarrkirche zu Braunau oder in der Pfarrkirche zu Weiskirchen an der Traun, müssen unbedingt auf einem Pfeiler ruhen oder ein ähnliches stützendes Bauglied haben, sei es eine schlichte Säule oder ein sockelartiger Unterbau, wie in der Franziskanerkirche zu Salzburg. Manchmal wurde eine Steinanzel auch nur erkerartig aus der Mauer vorgefragt, wie eine solche höchst einfache zu Pulgarn a. d. Donau war. Hölzerne Kanzeln konstruirte man wohl auch mitunter balkonartig, so daß sie sich gut an die Wand legen und dann benötigen sie keinen Fuß. Meistens aber gestaltete man sie in den modernen Stilarten wie eine schwebende Konsole, d. h. mit einem sogenannten herabhängenden Zopf und das ist nicht schön, weil eine so große Hängkonsole unnatürlich ist. Das sah man zur Zeit der Renaissance und guten Barock ein, weshalb man damals auch den hölzernen Kanzeln noch häufig einen Fuß gab. Bei den neugothischen geschieht es richtig auch zumeist.

Die gegenwärtige Form unserer Kanzeln stammt aus dem 18. Jahrhundert. Die Erhöhung des Standortes des Predigers hat einmal den natürlichen Grund, daß er die Zuhörer überschauen könne und von diesen besser gesehen und leichter verstanden werde; sie hat aber auch eine sinnbildliche Bedeutung, indem sie die Würde des Predigers als Abgesandten Gottes anzeigt und die versammelten Gläubigen auffordert, nach der Mahnung Pauli zu suchen, was oben ist, wo Christus zur Rechten des Vaters sitzt, der eben durch den Mund des Priesters zu uns spricht. Da die Kanzel bei uns nur für je einen Prediger bestimmt ist, so braucht sie nicht rechteckig zu sein, sondern vier- oder mehrseitig oder rund.

Von einem Antritt oder Sockel könnte der Redner leicht herabstürzen; daher ist eine Vergitterung (cancelli) oder gänzliche Einfassung seines erhabenen Standortes wünschenswerth. Diese Brustwehr nennt man das Parapet; es dient zugleich zum Auflegen der Hände. Zur Verstärkung des Schalles wird fast in jeder, wenigstens etwas größeren Kirche über der Kanzel ein Schalldeckel angebracht, der oft etwas größer ist, als die Kanzel, damit der Schall nicht so sehr zu den Gewölben hinaufbringe, sondern vielmehr zu den versammelten Gläubigen hingeleitet werde. Denselben Zweck hilft auch erreichen eine hölzerne Wand im Rücken des Redners. Wenn der Zugang zur Kanzel durch eine Wand führt, so soll man diese Oeffnung durch eine hölzerne Thür abschließen und nicht durch einen Vorhang. Auch ästhetisch macht es sich besser, wenn Kanzel und Dach durch die Rückwand in architektonische Verbindung gebracht sind. Kanzeln, welche in ganz kleinen Kirchen oder Kapellen aufgestellt sind, benötigen kein Schalldach. Kanzeln, welche nicht an einem Pfeiler oder an einer Wand befestigt sind, sondern frei stehen, wie in der Botivkirche zu Wien, müssen auf mehreren Pfeilern oder Säulen oder einem sonstigen genügend breiten Unterbau ruhen; auch der Schalldeckel benötigt dann selbständige Träger oder er müßte, wie in der neuen Pfarrkirche zu Traun, an Ketten von der Decke herabhängen.

Weil die Kanzel der Predigtort oder Lehrstuhl ist, so soll ihr figurativer Schmuck diese Bestimmung ausdrücken. Häufig bringt man an

jener Stelle des Parapetes, wo der Priester steht, wenn er zur Gemeinde spricht, die Figur Christi als Lehrer an, das „Wort“ Gottes, den „Logos“, und zu beiden Seiten die Bildnisse der vier Evangelisten oder nur deren Symbole oder auch die vier abendländischen Kirchenväter und zwar entweder als Statuen in Nischen oder auf Konsolen oder halb erhaben geschnitzt oder nur gemalt. Für gothische Kanzeln werden geschnitzte Bildwerke vorgezogen. In moderner Zeit stellte man hier oft den himmlischen Säemann oder dessen Bergpredigt dar. An der Kanzelthüre oder der Verbindungswand zwischen Kanzel und Dach oder Hut stellte man häufig die zwei Gesektafeln dar, oder Moses, den Lehrer der Israeliten, oder den Bussprediger Johannes Baptista oder auch den Bistlerlehrer St. Paulus. An der Unterseite des Schalldaches, somit über dem Haupte des Predigers, bringt man gewöhnlich die Taubengestalt des hl. Geistes an, den göttlichen inspirator, den Christus den Geist der Wahrheit nannte und von dem er den Aposteln und ihren Nachfolgern versprach: „derelbe wird euch alles lehren und euch an alles erinnern, was immer ich euch gesagt habe“. Oben auf dem Schalldeckel findet man oft Jesus als guten Hirten oder als Weltheiland oder auch als Lehrer dargestellt, oder etwa Moses mit den Gesektafeln oder Engel mit den Gerichtsposaunen. Wenn an der Kanzel die Kirchenväter erscheinen, so findet man auf dem Hute mitunter die Evangelisten oder auch umgekehrt. Manchmal kommen Muttergottes-Bilder an den Kanzeln vor, häufiger jedoch Kreuzfigür, weil eben nach St. Paulus von Christus, und zwar als dem Gekreuzigten, zu predigen ist. Daher sieht man an der Hinterwand oder auf Kanzelbehängen mit Recht oft auch den Namenszug Jesu, wie auch zutreffende Aufschriften, z. B.: „Wer aus Gott ist, der hört auf Gottes Wort“.

(„Vincz Grifiliche Kunstblätter.“)

Maler Wannennmacher.

Durch Herrn Stiftsbibliothekar Dr. Fäß in St. Gallen veranlaßt, habe ich einige Nachforschungen über den Maler Wannennmacher angestellt, deren Ergebnis auch die Leser des „Archiv“ interessieren dürfte. Der Maler Joseph Wannennmacher wurde in Tamerdingen am 18. Sept. 1722 geboren; er war das einzige Kind aus dritter Ehe des Hafners Johann Georg Wannennmacher und der Barbara, geb. Schmid, von Drackenstein.

Sein Vater segnete das Zeitliche am 18. März 1740, im Alter von 75 Jahren, seine Mutter am 23. April 1767, im Alter von 88 1/2 Jahren.

Wannennmacher ehelichte hier am 4. März 1753 eine Anna Eva, geb. Luz, aus Eitmann in Franken am Main, eine Verwandte des trauenden Geistlichen in Tamerdingen.

Dieser Ehe entstammten vier Söhne und fünf Töchter, von welchen jedoch zwei Söhne und zwei Töchter im zartesten Alter starben. Von den überlebenden Söhnen, die mit zwölf Jahren hier zur hl. Kommunion giengen, fehlt jegliche weitere Notiz; sicher ist, daß sie über das beste Jünglingsalter nicht hinauskamen. Von den Töchtern heirathete eine nach Stubenberg, zwei nach München.

Die Werke Wannennmachers auf Leinwand und

al fresco tragen, was Komposition und Technik anlangt, den Stempel des Meisters an sich.

In hiesigem Pfarrhause findet sich ein Bild von ihm, das die allerheiligste Dreifaltigkeit darstellt. Die Rückseite zeigt folgende Notiz: „Jos. Wannenmacher. Tomertinganus. Accad. Roman. invenit de pinxit. 1760.“ An der Chordecke der hiesigen Pfarrkirche ist ein Gemälde von ihm auf Leinwand, das die Ueberreichung der Regel des Benediktinerordens durch einen Engel an St. Benediktus vorführt und einen ähnlichen Vermerk, wie obigen, tragen soll.

Wir begegnen Produkten Wannenmachers in verschiedenen Kirchen der Umgegend, z. B. von Echtingen, Scharenstetten, Deggingen. Auch entlegenerer Heiligthümer weisen solche auf. Unser Künstler malte in der Kapellkirche zu Kottweil 1755 die Fresken, worunter besonders schön die „Befürmung der Stadt Kottweil am 11. November 1643“; dann die Fresken in der Gottesackerkirche zu St. Leonhard in Schwäb. Gmünd. Für dessen bedeutenden Ruf spricht vor allem die Thatsache, daß er, wie Herr Dr. Jäh mittheilte, 1758—1762 in der Kathedrale, Bibliothek und Galluskapelle zu St. Gallen thätig war. Zum größten Theile sind seine dortigen Werke noch vorhanden. — Aus dem Jahre 1784 findet Dr. Jäh in einem Reisetagebuche: in Echtingen erkundigten wir uns „um das Schicksal des Malers Wannenmacher und seines Sohnes, unseres ehemaligen Schulkameraden, beide unglücklich und beide schon im Grabe.“ Worin das Unglück bestand, konnte ich nicht eruiren. Wannenmacher besaß jedenfalls ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein; so gab er seinen Kindern bei der Taufe bis zu sieben Vornamen.

Nach Bemerkungen alter Personen über Wannenmacher scheint unser Künstler etwas unstat gelehrt zu haben.

Er starb, mit den Sterbsakramenten versehen, am 6. Dezember 1780 in Tomertingen, wohin seine Frau erst am 27. Dezember 1814, „ca. 90 Jahre alt“, an einem Schlag verchied. Sein elterliches Haus, jetzt Eigenthum von Bauersleuten, befindet sich noch im ursprünglichen Zustande.

Tomertingen. Pfarrer Dieckmann.

Literatur.

Stuttgarter Kunst 1794—1860. Nach gleichzeitigen Berichten, Briefen und Erinnerungen von Max Bach. Stuttgart. Verlag von Adolf Bong u. Comp. 1900. Preis M. 3.60.

Der Verfasser will mit dieser Schrift unserer Generation die Erinnerung an die klassische Zeit der Stuttgarter Kunst wieder ins Gedächtniß zurückrufen. Er sieht diese Zeit in den Jahren 1794—1860, also beginnend mit der Aufhebung der Karlschule bis zum Abschluß der Regierung König Wilhelms I. „Nach dem Jahre 1860 kann man von einer Stuttgarter Kunst im eigentlichen Sinne nicht mehr sprechen, sie hat ihren speziellen württembergischen Charakter verloren; die großen, vom Hofe ausgehenden Bauten und Verschönerungen der Residenz und ihrer Umgebungen waren

bis dahin in der Hauptsache vollendet“. Wie schon der Titel angibt, besteht das Buch eigentlich nur aus einer Zusammenstellung von gleichzeitigen Berichten, Briefen u. dergl. und hat der Verfasser sich große Mühe gegeben, alles beizubringen, was er in der Memoirenliteratur über Stuttgarter Kunstzustände und Künstler fand. Das Material excerpirte er meistens aus alten Kunstzeitschriften, vor allem aus dem Cottaschen Kunstblatt und für die neuere Zeit war ihm Hauptquelle der „Schwäb. Merkur“, Biographisches über Künstler gab ihm vielfach Winterlins „Württembergische Künstler“. Es ist in dem Büchlein von 348 Seiten ein ziemlich reichhaltiges Material zusammengetragen und manche interessante Schriftstücke, die bisher weniger allgemein bekannt waren, sind hier mitgetheilt, manches hätte auch füglich weggelassen oder bloß in wenigen Worten auszüglich gegeben werden können. Auch hätte eine bessere, prägnantere Verarbeitung des Stoffes das Buch kürzer und seinem Inhalte nach übersichtlicher gemacht; so oftmalige Wiederholungen von Künstlernamen u. s. w. müßten dann von selbst verschwinden. Doch wird auch so das Buch seine Freunde finden und einen immerhin beachtenswerthen Beitrag zur Vaterlandskunde geben. M.

Architektonische Stilproben. Ein Leitfaden mit historischem Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler von Max Bischof, Architekt. Mit 101 Abbildungen auf 30 Tafeln. Leipzig. Verlag von Karl B. Hiersemann. 1900. Preis 5 M.

Wer einen kurzen und klaren Ueberblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die charakteristischen Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant cartonnirten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines größeren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorlesung. Nachdem zuerst die meist untergegangenen Wunderwerke grauer Vorzeit aus Aegypten, Babylon und Vorderasien kurz gestreift sind, geht der Verfasser zu den Meisterbauten des klassischen Alterthums über, führt uns dann in den altchristlich-byzantinischen Stil ein, der von Konstantinopel seinen Ausgangspunkt nahm und bespricht mit knappen Worten die Architektur des Islams; er zeigt dann weiter, wie die Bestrebungen der christlichen Kirche erst im romanischen Stile spätromische Traditionen erkennen lassen, die weiter zur Ausbildung des gothischen Stils führen, dessen Wiege wir in Paris zu suchen haben, obwohl wir gerne geneigt seien, den gothischen Stil als spezifisch deutsch für uns in Anspruch zu nehmen. Weiter wird dann der Renaissancestil behandelt, der wiederum in den verschiedenen Ländern eigenartige Umbildungen hervorruft und Abarten findet im Barock und Rococo. Die photographischen Abbildungen in solcher Größe ($\frac{1}{12}$ Centimeter) lassen die Wirkungen der Architektur natürlich nur minimal zur Geltung kommen und sind vielfach auch nicht scharf genug, so daß die Details fast nirgends erkennbar sind.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich. Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbaustraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1900.

Der Zoll auf Kunststickereien.

Von N. N.

Zu Folge der 1903 ablaufenden Handels-Verträge mit den Nachbarstaaten macht sich heute schon eine große Bewegung in verschiedenen Industrie- und Handelskreisen bemerkbar. Der seither bestandene Zolltarif soll mehr spezialisiert werden, weil die Praxis gelehrt hat, daß in den einzelnen Tarifstellen oft Artikel zusammengeworfen sind, die gar nicht zusammen gehören und die somit auch nicht vom richtigen Zollsaße getroffen werden konnten, zumal in Deutschland bekanntlich nur nach dem Gewichte verzollt wird, nicht nach dem Werthe. Unter diesem thatsächlichen Nebelstande hatten ganz besonders stark zu leiden die deutschen Stickereigeschäfte der Paramenten- und Fahnenbranche, denn alle Stickereien dieser Branchen sind bis dato mit Kleider und Putzwaaren zusammengeworfen und sie werden zu einem so geringen Zollsaße eingeführt, daß die inländische Industrie ungemein dadurch geschädigt, wenn nicht geradezu erdrückt wird. Insbesondere führt Frankreich — Paris und hauptsächlich Lyon — jährlich für viele Hunderttausende von Mark, wenn nicht für Millionen, Werthe an Stickereien für Paramente und Fahnen in Deutschland ein.

Ebenso bringt Belgien eine Menge gestickter Bilder, religiösen und profanen Genres, auf den deutschen Markt. Dann kommt neuerdings die Schweiz mit Plattstichstickereien, die auf großen Maschinen hergestellt werden und die zum Theile bei uns auf Stoffe aufgenäht werden. — Alle diese Stickereien werden einfach auf die Waage gelegt und im Allgemeinen mit 6 M. per Kilo verzollt.

Es muß nun aber doch auch jedem Laien einleuchten, daß es ganz unmöglich ist, den Werth einer Stickerei nach dem Gewichte zu taxiren, denn es kann z. B. ein Caselkreuz, das 25 Frs. (oder 20 M.) kostet und das in der allergeringsten Maschinenteknik ausgeführt ist, genau so viel wiegen, als ein solches, das in kunstvollster Handarbeit und mit reichen Figuren geziert ist, und das 1000 M. mehr werth sein kann. Es liegt also offenbar eine große Ungerechtigkeit in dem jetzigen Modus der Verzollung und wer darunter zu leiden hat, ist unsere heimische Stickerei-Industrie! Frankreich kann viel billiger arbeiten, als wir Deutsche. In Lyon begnügen sich Tausende von Stickerinnen mit ganz geringen Löhnen, oft mit 80 bis 100 Cts., weil sie das Metier mehr als Legitimation für Nebenerwerb benützen. Ebenso wird dort zur Zeit mit Tambour-Maschinen gearbeitet, welche an Motoren hängen, die so schnell laufen, daß auch die geübteste Stickerin unmöglich eine präzise Arbeit herstellen, resp. genau der Zeichnung folgen kann. Aber alle diese Produkte finden in Deutschland reißenden Abzug, weil sie billig sind und zu viel zu niederen Zollsaßen eingeführt werden können und weil leider im Allgemeinen das Verstandniß für eine gediegene Stickerei-arbeit fehlt.

Der Deutsche ist daran gewöhnt, präzise und solide zu arbeiten. Der Franzose arbeitet für das Auge, oberflächlich und leichtfertig, wenn auch mit Chic, auf geringen Stoffen und mit billigstem Material. Was er fabrizirt, blendet und macht Effekt und ist nur für den „Markt“ berechnet. Wie wäre es sonst möglich, daß z. B. deutsche Fahnen-

fabriken und andere sogenannte Kunststickerei-Institute dudenweise gestickte Germaniabilder beziehen könnten zu 25 Fres. per Stück. Und diese Germanias kommen in deutsche Militär- und Kriegervereins-Fahnen! Ueber den reellen Werth dieser gestickten Bilder zu 20 M. und über deren Haltbarkeit wollen wir nicht urtheilen. Aber das deutsche Publikum ist eben in dieser Richtung noch nicht aufgeklärt und betrachtet diese französischen Surrogate noch als Kunstleistungen und hält sie selbstredend für deutsches Fabrikat. Dasselbe trifft auch in der Paramentenbranche zu. Es wird wenige Kirchen in Deutschland geben, in welchen nicht französische Stickereien zu finden sind! In Frankreich dagegen wird es keinem Abbé einfallen, irgend welche Stickereien für seine Kirche aus Deutschland zu beziehen. Ja, er würde sicher sehr anstoßen bei seiner Gemeinde, wenn er nur den Versuch machen wollte, deutsche Arbeit einzuführen!

Der vertrauensfette und gutmüthige Deutsche aber fragt gar nicht nach dem Ursprung der Waare, die er kauft, und er hat wohl keine Ahnung davon, daß seine Gewänder von oft sehr zweifelhaften und leichtfertigen Französinen gestickt sind. — Er nimmt viel zu viel Rücksicht auf die Händler, die nicht selbst sticken und die ihn überlaufen und ihm die fertigen Paramente ins Haus bringen. Leider ist es dadurch in Deutschland so weit gekommen, daß auch die ersten und leistungsfähigsten Stickereifirmen gezwungen wurden, neben ihren eigenen Erzeugnissen auch die ausländischen zu führen, nur um mit den Händlern konkurriren zu können. Und abermals „leider“ sollen nach der neuen Anordnung des künftigen Zolltarifes die Stickereien der Paramenten und Fahnenbranche wiederum mit Kleidern und Fußwaaren — wenn auch mit geringer Zollerhöhung — zusammengeworfen werden!

Dagegen wehrt sich nur zur Zeit die deutsche Stickereiindustrie der erwähnten Branchen. — Unter dem Präsidium des Fabrikanten Hubert Vogler sen., der seit 28 Jahren Inhaber der Osiander'schen Kunststickerei-Anstalt in Ra-

venssburg ist und der es verstand, seine gesammte deutsche Konkurrenz zu gemeinschaftlichem Vorgehen zu animiren, hat sich neulich in Frankfurt a. M. ein „Verband deutscher Stickereigeschäfte der Paramenten- und Fahnenbranche“ gebildet, der kein Monopol für die größeren Stickereigeschäfte und ebensowenig einen Ring bezüglich der Preise schaffen will, sondern vor allem bestrebt sein soll, die deutsche Kunststickerei zu fördern. Ebenso soll aber der Verband die geringwerthigen Stickereierzeugnisse und insbesondere die erdrückende ausländische Konkurrenz bekämpfen, wie er überhaupt alle Interessen der Branchen wahren will. In letzterer Hinsicht wurde in der Versammlung in Frankfurt a. M. gelegentlich der Gründung des Verbandes beschlossen, eine gemeinschaftliche Eingabe an das Reichsamt des Innern in Berlin zu richten und um eine besondere Tarifstelle für „Stickereien für den Cultus und für Vereinsfahnen“ nachzusuchen, ebenso aber um Verzollung dieser kunstgewerblichen Produkte nach ihrem Werthe! Es ließe sich doch vielleicht ein Weg finden, um hier eine Ausnahme vom Gewichtszolle zu schaffen. Mit der Ausarbeitung eines Entwurfes für diese Eingabe sowie eines solchen für die Verhandlungsabgaben wurde der Vorsitzende, Fabrikant Vogler-Ravensburg betraut. Der Vereinigung haben sich schon etwa 30 Interessenten angeschlossen.

Wünschen wir im Interesse des deutschen Kunstgewerbes und speziell der deutschen Kunststickerei, daß die Bestrebungen des Verbandes mit Erfolg gekrönt werden mögen!

Reste eines kirchlichen Baues auf dem Hof Mauer bei Münchingen, Oberamt Leonberg.

Von Theodor Schön.

Anläßlich eines am 27. März 1553 zu Leonberg vorgenommenen Zeugenverhörs sagte Benedikt Vettel der Alte zu Leonberg aus: „es sey jeh 51 Jahr (also 1502), daz er mit andern in der Ernt Baltassern von Maur Mayern uff dem

Hof geschnitten und damals von ime Baltas von Mur gehert, wie die Tempelherren sollichen Hof umgehapt betten.“ Zerg Kirchmayer, genant Zerg von Mur, Bürger zu Leonberg, sagte aus: „nachdem Hannß von Mur, sein Schweher genest und er Zeug hievor 9 Jar lang selber uff sollichem Hof und bemelt seins Schwehers seligen theil geseßen, in anno (15)42 am ledsten davon komet, hub er ainest under selbiger Benennung in ainem Acker, nach (= nahe) beim Hauß ligenbt, gegraben, da nderm Ertrreich gehanne Stüch und ain goßnen Eern fanden, darob er nem und auch deszen bemeltem seinem Schweher und andern Bericht empfangen, das ein Closter der Enden gewest oder gestanden sei.“ Ein anderer Zeuge Hannß Klein, Schultheiß zu Hirschlanden, sagte aus: „er hab allwegen gehört, es sey ain alte Kirche da gestanden und sein die von Hirschlanden vor Jarn an Sanct Nicolaßen Tag allwegen dohin geritten.“ Ein weiterer Zeuge Jacob Stuber von Münchingen sagte aus: „er habe also von alten Hern sagen hörn, es sei dem also und ein Kloster da gewest. Er wiß aber für sich selber nicht. Man seh zwar kreiz und Thürgestell (= Thürgestell) daran noch wol.“ Der letzte Zeuge Hannß Wengnagel, Schultheiß von Sachsenheim vorm Berg, sagte aus: „daß er, als er Anfangs in die Ge komet, uff den Hof gein Mur, Conrads von Nipenburgs Theil zogen und 3 Jar lang da geseßen. Sei war, daz die Behausung, so yego Hauß Dreuer inhab und damals Baltus von Mur beseßen, ainer Kirchen gleich sehe, noch kreizlen und ander mehr Anzeigen daran standen.“¹⁾

Aus diesen Aussagen geht zweifellos hervor, daß auf dem Hof Mauer ein kirchlicher Bau gestanden haben muß, den die einen als Kirche, die andern als Kloster bezeichnen und einer mit dem Orden der Tempelherren in Verbindung bringt. Was letzteren angeht, so wird auch von angeblichem Besiß dieses Ordens in Württemberg berichtet. „Auf der Alp, nordwestlich von Wiesensteig, auf dem sogenannten Anger, war, der Volks-
sage

nach, in früherer Zeit ein Tempelherrenkloster. Man erzählt sich, daß diese Tempelherren den Gottesdienst in Reiblingen versehen haben; sie sollen in einer Nacht ermordet und das Kloster zugleich zerstört worden sein. Auf der Stelle selbst finden sich nur noch Steingerölle, als Reste eines viereckigen Gebäudes mit ein Gewölbe. Auch ist dieser abgelegene Ort der Fundplatz von vielen Hellen (Händlinspennungen).“²⁾ Es acht die Sage, daß auch in Waldenbuch, W. Stuttgart, 1312 ein Tempelhaus zerstört worden sei.³⁾ In Schrozberg, W. Gerabronn, heißt ein Teil des fürstlich hoheneubischen Schlosses der Tempelbau⁴⁾ und wird auf die Tempel zurückgeführt. Auch in Blaufelden, W. Gerabronn sollen die Tempel begütert gewesen sein.

Urkundlich ließ sich bisher kein Besiß dieses Ordens im heutigen Württemberg nachweisen. Dagegen erscheint 1221 Bertoldus de Wergintheim unter den Templarij.⁵⁾

Daß auf dem Hof Mauer die Tempel anständig waren, ist jedenfalls eine sehr alte Ueberlieferung, da schon 1502 Baltasar von Mauer dieses erzählte.

Trotz alledem wird es sich hier wohl nur um eine Sage handeln. Der Ursprung dieses kirchlichen Baues auf dem Hof Mauer ist wohl jüngeren Datums. Ein Aktenstück des königlichen geheimen Hausz- und Staatsarchivs⁶⁾ enthält folgende Notiz: „anno domini 1496 ist geweyhet worden uff Mittwoch vor Philippi (27. April) die Kirch zu Mur und kost die Kirch zu weyhen: dem Bischof 4 Gulden und hatt der Bischoff und ander verzert 1 Pfund 15 Schilling 6 Heller.“ Am 13. Juli 1497 verkaufte Leonhardt von Mur, zu Münchingen geseßen, dem Junker Konrad von Nipenburg um 1295 rheinische Gulden seinen Hof zu Mur und hatten sein Sohn Leonhardt v. Mur zu Hirschland und seine Tochtermänner und Töchter zum Verkauf ihre Zustimmung

¹⁾ W. Beschr. (Weßlingen) S. 272.

²⁾ Beschr. d. W. Stuttgart Amt S. 273; Steinhofer 2, 47.

³⁾ W. Beschr. S. 210.

⁴⁾ Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins 2, 304.

⁵⁾ Kasten 17, Fascikel 2, Büchel 7.

¹⁾ Vergl. Geh. Hausz- und Staatsarchiv, Kasten 17, Fach 3, Büchel 5.

gegeben. ¹⁾ Der neue Besitzer des Hofes Mauer, Konrad v. Rippenburg, ließ jedenfalls, frommen Sinnes, die Kirche auf dem Hof erbauen. Als 1537 im Amte Leonberg Herzog Ulrich die neue Lehre einführte, wurde offenbar die Kirche in Mauer profaniert und mag damals in den Besitz von Hans v. Mur zu Leonberg gelangt sein. Von dessen Schwiegersohn Jerg v. Mur zu Leonberg und Töchtern erwarb 1540 Hans Treher mit einem Hof zu Mauer auch diese ehemalige Kirche. Dieser Hans Treher, gewesener Vogt zu Leonberg, bezogte 1553: „war unnd beweislich, das der Hoff Mur genannt vor vil Jaren der Tempelherren unnd also ain gaislich Gutt gewesen, wie auch das mittel Haus, so Hans Treher inhalt, uff disen Tag ainer alten Kirchen gleich sieht unnd solchis glaublich erzaiht.“ ²⁾ Noch am 8. Februar 1563 verließ Herzog Christoph v. Württemberg dem Pfleger zu Derdingen, Sebastian Dreher als Träger seiner Mutter Lucia Bollard in, der Wittin Hans Dreher's die Hälfte des ganzen Hofes Mauer (und mit ihr die ehemalige Kirche) zu rechtem Erblehen. ³⁾ Später gelangte auch dieser Dreher'sche halbe Hof zu Mauer und mit ihm die ehemalige Kirche in den Besitz der Familie v. Rippenburg. Da diese schon seit 1496 einen Hof in Mauer besaß, ließ sie wohl die ehemalige Kirche abbrechen. Wenigstens berichtet die Oberamtsbeschreibung Leonberg, S. 216: Noerdlichem Hof (Mauer), zu beiden Seiten des nach Rippenburg fuhrenden Weges, stößt man häufig auf Grundmauern, und zur Erntezeit wird der Zug der unter der Oberflaeche befindlichen Gebäudereste sichtbar. Nachgrabungen würden wohl Reste der ehemaligen Kirche zu Tage fördern.

C. Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst

hat kürzlich ihr Mitglieder-Verzeichnis nach dem Stande vom 1. März 1900 ausgegeben. Wir entnehmen demselben, daß die Gesellschaft am genannten Termin

¹⁾ Kgl. geh. Haus- und Staatsarchiv, Lagerbuch von Leonberg.

²⁾ Ebendas., Kasten 17, Fach 3, Büchel 9.

³⁾ Ebendas., Kasten 17, Fach 2, Büchel 7.

2116 Mitglieder zählte, um 323 mehr als im Vorjahre und um fast 800 mehr als vor drei Jahren. Durch Tod hat sie im letzten Jahre verloren 25 Mitglieder, darunter fünf Württemberger. Ein Rechenschaftsbericht über Einnahmen und Ausgaben liegt nicht bei; derselbe wird zweifellos wie auch im letzten Jahre gesondert auf Juli ausgegeben. Dagegen wird mitgeteilt, daß die Gesellschaft für chr. K. seit ihrem Bestehen (sie wurde gegründet am 4. Januar 1893) bis jetzt 11650 M. an Zuschüssen für Kirchenbauten und Kirchenrestaurationen, zur Herstellung von Altären, Gemälden, Statuen u. s. w. bewilligt hat. Nach unserer Rechnung wurden seit 1. Januar 1899 bis 1. März 1900 allein 5300 M. für die angeführten Zwecke verausgabt. Die Zuwendungen letzterer Art waren natürlich erst dann möglich, als die Mitgliederzahl so stark geworden war, daß Mittel über die Kosten der Vereinsgabe u. s. w. hinaus verfügbar wurden. Es wird aber betont, daß von Jahr zu Jahr immer mehr Anforderungen herantreten, welche nur dann Berücksichtigung finden können, wenn auch die Mitgliederzahl entsprechend steigt.

Was die Beteiligung aus unserem Lande betrifft, so ist schon einige Male seitens der Vereinsleitung konstatiert worden, daß Württemberg besonders gleich zu Anfang warme Teilnahme an dem Verein gezeigt hat. Gegenwärtig beläuft sich seine Mitgliederzahl auf fast genau 200. Das sind etwa elf Prozent der Gesamtzahl der Gesellschaft; eine schöne, respectable Summe, — und doch könnte sie und sollte sie auch sich noch erheblich verstärken, wenn die Teilnahme gleichmäßiger sich zeigte. Wir führen folgende Notizen an: An der Spitze steht Stuttgart mit 26 Mitgliedern; dann kommt dicht darauffolgend Ravensburg mit 25, hierauf Ellwangen mit 7, Kottensburg mit 5, Gmünd, Tübingen, Ehingen und Saulgau mit je 4, Oberstadien mit 3, Spaichingen, Leutkirch, Wolfegg, Ulm, Biberach mit je 2 Mitgliedern, den großen Rest bilden die zahlreichen Orte mit je einem Namen, an ihrer Spitze steht Kottweil und Horb. Gar nicht vertreten sind die Städte bezw. größeren katholischen

Gemeinden Mergentheim, Neckarjilm, Laupheim, Lauchheim, Heilbronn, Ludwigsburg, Friedrichshafen, Niedlingen, Schönberg, Schramberg, Oberndorf, Mengen, Neresheim, Waldsee, Wangen, Tettnang, Wiesensteig, Donzdorf, Alten. Wenn es gibt es in diesen Orten Kunstfreunde, welche beitreten könnten — und auch würden, wenn sie dazu animirt würden und die Zwecke und Ziele des Vereins kennen. Was so manchem Geistlichen und Laien auf dem Lande möglich ist, das müßte denn doch auch wenigstens einigen oder doch einem in jeder größeren katholischen Gemeinde möglich sein. Ebenso dürfte der Wunsch nicht unbeschrieben genannt werden, es möchte aus denjenigen Städten, welche eine nur un- verhältnißmäßig geringe Vertretung bei der Gesellschaft besitzen, eine regere Theilnahme erwachen. Wir möchten auch den Gedanken aussprechen, ob sich nicht die Theologie-Studirenden und Männen, wenigstens in einiger Anzahl beteiligen könnten; es würde das der Diözese und dem Vereinskatalog wohl anstehen neben den so zahlreichen bayerischen Studenten aus München, Dillingen, Eichstätt, Regensburg u. s. w. u. s. w. Es handelt sich hierbei nicht bloß um die Unterstützung der christlichen Kunst und Künstler im Allgemeinen, sondern auch darum, daß wir, wenn in erheblicher Anzahl vertreten, entsprechenden Anspruch auf materielle Unterstützung unserer eigenen kirchlichen Kunstbedürfnisse haben. Es sei daran erinnert, daß die „Gesellschaft für christliche Kunst“ anno 1898 z. B. 1000 M. für Württemberg herausgab! Außerdem ist die Jahresmappe mit dem reichen künstlerischen Inhalt (durchschnittlich 12 große Vollbilder und 20 Textbilder, lauter Originale) eine sehr werthvolle Gegenleistung der Gesellschaft für den Beitrag von 10 M. per Jahr.

Wie wir hören, soll da und dort die „modernisirende“ Richtung mancher Publikationen in der Jahresmappe die Ursache einer gewissen Zurückhaltung sein. Vielleicht findet sich ein andermal Gelegenheit über diesen Punkt zu reden, bezw. über das Verhältniß der kirchlichen wie der allgemein religiösen Kunst zu den Erzeugnissen der modernen Theorie und

Technik einiges zu erörtern; hier soll nur soviel gesagt sein, daß ein bloß ablehnendes Verhalten sicher nicht der richtige Weg ist, um Aenderungen, soweit solche nöthig sind, herbeizuführen. Möge man sich zuerst beteiligen und dann seine Wünsche kundgeben! Vielleicht könnte diese Sache auch einmal auf einer G.-V. des Diözes.- Vereins für christl. K. besprochen werden; zweifellos würde man in München auch dem Wunsche entgegenkommen, ein in Württemberg wohnendes Mitglied in den Ausschuß aufzunehmen, damit dieses dann etwa bei Gelegenheit eintreten könnte.

Die Vorstanderschaft der „Gesellschaft für christliche Kunst“ setzt sich pro 1900 folgendermaßen zusammen: 1. Präsident ist Freiherr Dr. v. Hertling, 2. Präsident Bildhauer Busch, Schriftführer die Herren Dr. Weis und Dr. Kamperß und Kassier Herr Universitätsprofessor Dr. Knöpfler, sämtliche in München. Ferner sind in den Ausschuß berufen die Künstler: Feldmann (Düsseldorf), Feuerstein, Akademieprofessor in München, Fugel, München, Freiherr v. Schmidt, München (Architekt) und Bildhauer Balthasar Schmitt, München sowie die Kunstfreunde: Graf Adelman, Hofkammerpräsident in Sigmaringen, Universitätsprofessor Dr. Bach, München, Pfarrer Festing, Petershausen, Dr. Freiherr v. Geeremann, Münster i. W., Professor Dr. Alb. Kuhn O. S. B., Einsiedeln, Professor Dr. Freiherr Lochner in Eichstätt und Professor Dr. Schlicht in Freising. (Wäre es nicht möglich, das nächste Mal auch einen in Württemberg wohnenden Herrn als Kunstfreund in den Ausschuß zu cooptiren? Es war ja dies in den ersten Jahren stets der Fall und würde bei uns nur angenehm berühren.)

Dem Mitgliederverzeichniß geht ein hochinteressanter und wichtiger Aufsatz von Professor Dr. Hollweck in Eichstätt über „Veräußerung kirchlicher Kunstgegenstände“ voran, der werth ist, daß er nicht bloß etwa den Künstlern und Kunstfreunden, sondern vor allem jedem Geistlichen und jedem Stiftungsrath zur Kenntniß käme. Es ist eine kirchenrechtliche Abhandlung, welche von der beklagenswerthen und nicht genug zu bedauernden

Thatsache ausgeht, daß von der Masse herrlicher Kunstgegenstände, die auch nach der Säkularisation am Anfang dieses Jahrhunderts noch zahlreichen Stiftungen, Kirchen u. s. w. verblieben, ein großer Prozentsatz in Unverständnis, Barbarei, Eigenmuth und Gleichgültigkeit verschleudert und verloren worden ist, wobei in den meisten Fällen die Antiquare, Kunsthändler u. s. w. glänzende Geldgeschäfte machten. Der Verfasser greift dann zurück auf die strengen Bestimmungen des Kirchenrechts, speziell des Concils von Trient über die Heilighaltung des kirchlichen Eigenthums bis herab zum geringsten Gegenstande und kommt zuletzt zu folgendem Schlusse:

„Die Vorschriften der Kirche sind nicht etwa bloß Direktiven, die man einhalten oder unterlassen kann, je nachdem sie bequem oder unbequem erscheinen, sondern es sind wirkliche im Gewissen und zwar strenge verpflichtende Gesetze, deren Uebertretung mit sehr schweren Kirchenstrafen bedroht ist. Das ältere Recht hat für eigenmächtige Veräußerung von kirchlichen Gegenständen für Geistliche ohne weiteres Suspension eintreten lassen. Kein Zweifel ist, daß nach dem geltenden Rechte der Bischof einen Geistlichen wegen unbefugter Veräußerung von Kirchengut, mögen es auch kleinere Gegenstände sein, suspendiren und im Wiederholungsfall sogar seines Amtes ganz entsetzen könnte. Ist der veräußerte Gegenstand seinem Metall-, Kunst- oder Alterthumswert nach so bedeutend, daß die Genehmigung des apostolischen Stuhles nothwendig ist, so tritt ohne weiteres mit der vollzogenen Veräußerung für den betreffenden Verwalter die Exkommunikation ein¹⁾ und andere Strafen werden noch angedroht.

Aus dem Gesagten ist klar, daß es nur der Durchführung der kirchlichen Gesetze bedarf, um der Veräußerung und Verschleuderung von Kunstgegenständen vorzubeugen. Hätte man diese Gesetze in den letzten 50—60 Jahren beachtet und durchgeführt, dann wären trotz der vorausgegangenen Veräußerung der Kirchen und Klöster doch zahllose Gegenstände der Kirche erhalten geblieben, und das religiöse Gefühl würde nicht beim Besuch eines Trödlers- oder Antiquariats-Ladens beleidigt, weil das Auge dort unter profanen Gegenständen im bunten Durcheinander Kelche, Ciborien, Nonstranzen, Reliquiare, Messgewänder, Rauchfässer, Ampeln u. dergl. sehen muß. Es mochten jene, welche diese Veräußerungen vorgenommen haben, guten Glaubens dabei gewesen sein, sie mochten meinen, im Interesse ihrer Kirche zu handeln, thatsächlich haben sie durch ihre Unkenntniß, Sorglosigkeit und Eigenmacht doch die Kirche schwer geschädigt. Indessen darf auch nicht übersehen werden, daß solche kirch-

¹⁾ Bulle Apostolicae Sedis, n. 36; das Nähere s. m. W. Kirchliche Strafgesetze, S. 241 ff.

liche Gegenstände noch vielfach von der Säkularisation her in den Händen von Laien sich befinden und durch diese an Antiquare veräußert werden. Wie viel ist in Italien in den letzten Dezennien noch durch den dort vollzogenen Kirchenraub den Klöstern und kirchlichen Instituten abgenommen worden und in die Hände der Juden gewandert! Gegen diese Gewaltthaten ist die Kirche ohnmächtig.

Wünschenswerth erschiene es, daß in den einzelnen Diözesen genaue Vorschriften erlassen würden über die Behandlung jener Gegenstände, welche in Folge von Restaurationen aus den Kirchen entfernt, oder welche durch Gebrauch abgenützt werden und beiseite geschafft werden müssen, wie alte Kelche, Ciborien, Messgewänder u. dergl. An jeder bischöflichen Kurie befinden sich Kenner, welche diese Gegenstände nach ihrem Werth abzuschätzen wissen. Was Kunst- oder Alterthumswert hat, könnte in ein Diözesanmuseum vereinigt, was noch anderweitig verwerthbar, an Paramentenvereine abgegeben werden. Manch werthvoller alter Stoff verfaßt an einem ungünstigen Ort, weil Niemand weiß, was mit ihm zu beginnen ist, alte Statuen liegen auf Kirchenböden umher, bis sie zerfallen sind, anderes wird vernichtet, um Platz zu schaffen, Werthvolles oder Gutes veräußert, um weniger Gutes, aber Glänzendes dagegen anzuschaffen. Möge auch über diesen kirchlichen Schätzen im neuen Jahrhundert ein glücklicherer Stern walten als im vergangenen.

Dem Vorstehenden fügen wir noch zum praktischen Schlusse die Notiz an:

Alle Bestellungen, Zahlungen, Reklamationen, Adressenänderungen, An- und Abmeldungen mögen an die Geschäftsstelle — Buchhandlung Herder u. Co., München, Löwengrube — gerichtet werden. Sollte Jemand vorziehen, sich bei einem württembergischen Landsmann in München anzumelden, so seien hiemit die beiden Adressen gegeben; Universitätsprofessor Dr. A. Knöpfler wohnt Schellingsstr. 22 I; Maler Fugel wohnt Barerstr. 60 III, München.

Ueber Wandmalereien.

Wir wissen, daß die alten Römer ihre Wandmalereien mit Wachsfarben anseuführt haben, welche sie mittelst einer Art Wachseife herstellten und dann mit einem Wärmeapparat eindrannten.

Wie sie das machten, wissen wir nicht genauer; nur das eine wissen wir, daß diese Malereien von fast unzerstörbarer Dauer sind, da viele noch bis auf unsere Zeit erhalten blieben. In der christlichen Zeit wurde in Italien die Technik der Freskomalerei erfunden — al Fresko —, welche von den großen Malern des 16.

und 17. Jahrhunderts zur höchsten Blüthe gebracht und mit Hilfe dieser Technik die großartigsten monumentalen Werke angeführt wurden, zum Staunen und zur Erbauung der ganzen christlichen Welt. In der nachfolgenden Barockzeit gieng diese Technik wieder verloren, und es wurden dafür große Oelgemälde auf Leinwand hergestellt.

Allein im 18. Jahrhundert — der Rokokozeit — trugen die Italiener die Freskotechnik wieder über die Alpen und es war derselben (namentlich unter dem Venezianer „Tiepolo“) eine neue Glanzperiode beschieden.

In der Zeit des Kunstaufschwunges unter König Ludwig dem I. von Bayern wurde von den Schülern des großen Cornelius ebenfalls die Freskomalerei im großen Stile geübt.

Erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, mit allen möglichen und unmöglichen Farben auf die Mauer zu malen, worunter namentlich von minderen Malern die leichtere Technik der Oelmalerei angewendet wird.

Diese Art der Malerei auf die Mauer ist die verwerflichste. Freilich hatten auch die Barockmaler die Plafonds und Wände mit Oelgemälden geschmückt; allein sie malten nicht auf die Mauer selbst, sondern auf Leinwand, welche sie an derselben befestigten. Jede Mauer hat die Eigenschaft, Feuchtigkeit anzuziehen, und die Oelfarbe ist für die Feuchtigkeitseinwirkung am meisten empfindlich; dann sehen Oelgemälde auf der Mauer niemals gut aus, wegen des Glanzes und der Schwere des Tones; zudem dunkeln sie sehr stark nach und blättern sich leicht ab. In allerneuester Zeit ist wieder eine neue Technik zur Anwendung gekommen und das ist eine Art Temperamalerei; allein von deren Haltbarkeit und sonstigen Eigenschaften hat man noch zu wenig Erfahrung.

Außer der altbewährten Freskomalerei, welche eigentlich die allein richtigste Technik auf die Mauer wäre, ist vor allen — besonders auf feuchte Wände — die Enkaustik — Wachsmalerei — vorzuziehen.

Diese Technik hat den einen großen Vorzug der Dauerhaftigkeit und der unbedingten Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Feuchtigkeit; dann hat sie

noch den einen Vorzug, daß sie den Farben ein zartes Colorit und matten Ton, ähnlich den Freskobildern, verleiht.

Ueber die außergewöhnliche Dauerhaftigkeit der Wachsfarben hat noch in neuester Zeit ein Fund in ägyptischen Königsgräbern belehrt. Man hat Bildnisse auf Holz mit Wachsfarben gefunden, die trotz ihres mehrtausendjährigen Alters noch vollständig konservirt waren. Freilich ist die Behandlung der Wachsfarben eine schwierigere, wie z. B. die Oel- oder Temperatechnik, da das Wachs bei niedriger Temperatur rasch erstarrt; allein man kann diesen Prozeß durch Beimengung eines verwandten Mediums verhindern.

Verfasser hat mit dieser Technik sehr gute Erfahrungen gemacht und werden dieselben durch die neuesten Versuche des Direktors der k. Gemäldeamtlungen in Berlin, welcher dieses Wachspräparat auch in der Gemälde-Konservirung zur Anwendung gebracht hat, bekräftigt. Es ist also dadurch in die Restaurirwissenschaft ein neues Element gekommen, das von unschätzbarem Werthe ist, namentlich für die religiöse Kunst. Nirgends sind Oelgemälde mehr gefährdet, als in Kirchen. Durch dieses Präparat können Altargemälde so konservirt werden, daß sie Jahrhunderte dauern. Verfasser dieses Aufsatzes hat, um sich von der Wirksamkeit dieses Mittels auf Oelgemälde zu überzeugen, längere Zeit Proben angestellt, welche die Wichtigkeit dieser Erfindung aufs glänzendste bewahrheiteten.

Er hat z. B. verschiedene ältere und neuere Oelkizzen auf feuchten Boden oder ganz in Wasser gelegt und ließ durch längere Zeit diese Bilder, von denen einige auf die besagte Art präparirt, die andern aber unpräparirt blieben, unter der schädlichen Einwirkung der Feuchtigkeit. Die Folge war, daß die ungeschützten Bilder trübe und brüchig wurden, während die von rückwärts mit Wachspräparat, und von vorn mit Musinfirmis geschützten, vollkommen unverfehrt blieben. Solchergestalt präparirte Bilder werden wie die Entensfedern, sie nehmen keine Feuchtigkeit an. Alles andere wird mit der Zeit durch die Feuchtigkeit zerstört, nur nicht Wachs.

Wie sehr in Kirchen die Oelgemälde (Altarblätter und andere Bilder) durch

den Einfluß der Feuchtigkeit leiden, hat Verfasser sich in einer unserer hervorragendsten Stiftskirchen überzeugt. Bei Gelegenheit einer Mission, wo die Kirche mit Andächtigen überfüllt war, war die Feuchtigkeitentwicklung — es war im Winter — so stark, daß sich sogar die heilige Hostie in der Monstranze umbog. Ein Jahr darauf merkte man dann auch an den Altargemälden, bei einigen sogar in auffallender Weise, eine starke Trübung, welche gewöhnlich der Vorbote beginnender Zerstörung ist.

Wie aber ein vortreffliches Heilmittel in der Hand eines erfahrenen Arztes Wunder wirkt, während es unrichtig angewendet, schadet, so ist es auch mit diesem Mittel, weshalb Verfasser die Herstellung desselben nicht veröffentlicht, da er zu öfterem schon die Erfahrung machen mußte, daß Mittheilungen über Restaurirmittel sofort von unberufenen Händen angewendet wurden. Deshalb: wer einen Kranken hat, der gehe zum Arzt und nicht zum Kurpfuscher.

Prof. Ferd. Weiß,
in „Christl. Kunstblätter“.

Mittheilungen.

Kupferstiche zu reinigen. Die Art und Weise, wie man beim Reinigen der Kupferstiche, Kunstblätter zc. vorgehen hat, hängt von der Art der Verunreinigung ab. Schwache Flecken und durch das Alter entstandene gelbe Färbung läßt sich am einfachsten und sichersten durch Erweichen und Auswaschen mit Wasser entfernen. Wenn es sich um große Blätter handelt, so breitet man dieselben auf Glas tafeln aus oder auf mit Wasser ausgelaugte und nach dem Austrocknen mit Kopal-, Bernstein- oder Dammarfirnis überzogene Holz tafeln und bringt sie in eine Wanne mit Wasser, welches nur eben über die Blätter hinwegspülen darf. Die Bilder werden nun im Wasser der Einwirkung der Sonnenstrahlen ausgefetzt, bis die Flecken ausgebleicht sind. Kleinere Blätter kann man ohne Glasunterlage in das Wasser bringen und in Ermangelung einer Wanne lassen sich die Blätter auch nur auf Tafeln ausgebreitet, recht gut bleichen, wenn sie beständig feucht erhalten und den Sonnenstrahlen ausgefetzt bleiben. Das Herausheben der durch und durch erweichten und alles Leines beraubten Blätter erfordert große Vorsicht, da sie leicht reißen oder sich zusammenschieben.

Sind die Flecken nach dieser Behandlung nicht gewichen, so empfiehlt sich das Reinigen der Blätter auf chemischem Wege. Sie werden zu diesem Zwecke auf Glas tafeln ausgebreitet, einige

Stunden feucht erhalten, dann durch Auflegen von Druckpapier abgetrocknet und an den betreffenden Stellen mit Chlorwasser betupft. Unter und über die Blätter wird Papier gelegt, mit den Fingern fest darauf gedrückt und so lange mit Besen und Rücken fortgefahren, bis die Flecken, welche zum Theil in die Unterlage einzichen, verschwunden sind. Hierauf beginnt man die gereinigten Blätter mit Wasser zu überschütten und auszulauzen und durch Auf- und Unterlegen von feinem Druckpapier abzutrocknen, jedoch ohne zu reiben und zu wischen. Um den entzogenen Leim wieder einigermaßen zu ersetzen, bestreicht man die Rückseite der noch feuchten Blätter mit einer schwachen Auflösung von Lederleim oder mit einem Abzug von Nößhamen und erhält sie noch eine Zeit lang zwischen feuchtem Papier, um das Einziehen des Leimwassers zu befördern. Die Blätter werden dann zwischen trockenem Druckpapier gebracht, welches man öfters wechselt und unter Druck völlig austrocknet.

Blätter, die nur auf der Oberfläche durch Del oder Lichtdampf verunreinigt sind, lassen sich leicht durch Abreiben mit Semmel- oder Brotkrume von feinporiger Beschaffenheit reinigen. Flecken von Tinte und anderen starkfarbigen Pigmenten, welche sich weder durch Auswaschen noch Betupfen mit Chlorwasser entfernen lassen, betupfe man mit in Wasser gelöstem Kleeal., Weinstein säure oder Phosphorsäure, die bei der Anwendung am besten in einem zinnernen Gefäß erwärmt werden. Sind die Blätter gereinigt, so spült man sie rasch und sorgfältig mit Wasser, bis sie, an die Junge gehalten, keine Spur eines sauren Geschmacks mehr zeigen und fest darauf gedrücktes blaues Lackmuspapier sich nicht im mindesten mehr rötet. Blätter, die frisch mit Del verunreinigt sind, bestreicht man auf der Rückseite mit einem dünnen Brei aus Pseifenthon und Weingeist. Die Bildfläche legt man auf geglättetes Talkpapier und überbügelt dann die mit Thon bestrichene Rückseite, sobald diese trocken ist, damit das Del besser und vollkommener absorbiert werde. Der Thon wird nun abgestäubt und etwa zurückgebliebene Spuren des Dels mit Schwefeläther, dann mit Weingeist von 90 Prozent betröpfelt und das Ganze sorgfältig bedeckt. Sind die Flecken nur unbedeutend, so genügt, nach dem „Diamant“, die Anwendung von Weingeist und Schwefeläther allein.

D. M.

Annoucen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing- und Rothguß von 22 cm Höhe an —, **Osterherzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe, im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präl. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmann,

Gelb- und Glockengießerei,

Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1900.

Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Hrn. Dezel.

(Fortsetzung.)

17. Allerbachen bei Berkheim, M. Lentkirch. Von den Kapellen des Schwarzwaldes, die wir zuletzt behandelt, gehen wir in das Allenthal und besuchen die kleine Filialkirche des zwischen Thannheim und Berkheim gelegenen Weilers Allerbachen, der zur Pfarrei Berkheim gehört. Hier treffen wir ein schon architektonisch nicht uninteressantes, der heiligen Jungfrau geweihtes Kirchlein, das im Jahre 1707 an Stelle einer alten, baufälligen Kirche vom nahen Kloster Roth aus gebaut, reich ausgestattet und im Jahre 1708 eingeweiht wurde. Der Bau ist in seinem Zustande ganz gut erhalten und zeigt ein ziemlich geräumiges Schiff, an das sich eigenthümlicher Weise der Chor ohne Chorbogen anschließt; der Chor ist etwas erhöht und in zwei Theile getheilt: der innere, dem Schiffe zu gelegene Raum birgt den Hochaltar, der vordere rechts die Sakristei und links das Glockenhäus; über diesem in gerader Linie abschließenden Theile des Chores erhebt sich der niedere Thurm, der vom Viereck ins Achteck übergeht. Das Licht erhält die Kirche auf der Südseite durch größere Fenster, die oben und unten in Halbkreise anlaufen, auf der Nordseite im Schiff sowohl als im Chore durch kreisrunde Oeffnungen. Im Aeußeren ist die ganze Umfassungsmauer von Schiff und Chor abwechselungsweise durch Lisenen, Gesimse u. dergl. gegliedert und gibt der Kirche dadurch ein ziemlich lebhaftes Architekturbild.

Betreten wir das Innere des Kirchleins, so fällt dem Kunstfreunde vor allem die bemalte Holzdecke ins Auge, die nicht nur durch den ganzen Plafond

des Schiffes, sondern auch durch den des Chores hinzieht, eine reiche Arbeit, interessant sowohl durch ihre Eintheilung als durch ihre Bemalung. In diese geräumige Decke des Schiffes sind nemlich fünf Bilder, auf Leinwand gemalt und in Rahmen gelegt, eingelassen, wovon vier, die übers Eck gestellt sind, das fünfte in der Mitte des Plafonds umgeben. Sie enthalten fünf Scenen aus der Passion, den schmerzhaften Rosenkranz, waren aber vollständig defekt. Die äußeren Flächen oder Felder dieser Medaillons nun, wenn wir so sagen wollen, durchziehen bläulich in bläulich gemalte Laubornamente, die sehr flott gezeichnet und gut erhalten sind und in diese Ornamente selbst sind wieder, gleichfarbig und ebenfalls gewandt gezeichnet, Karyatiden und Puttenengel gleichsam wie eingewoben. Das macht diese Decke ungemein lebhaft und künstlerisch eigenartig. Im Chore, der hier als sechstes Gemälde die Himmelfahrt Christi zeigt, ebenfalls wie die Bilder im Schiff auf Leinwand gemalt und in Rahmen gelegt in die Decke eingelassen, setzt sich dann dieser bemalte Holzplafond in die Hohlkehle hinein und noch darüber hinaus in einem Fries fort. Dieser Fries, der theils auf Holz, theils auf die Wand gemalt abwechselnd schöne Blumen- und Früchten-Ornamente sowie Engelsköpfechen und darunter einen großen Eierstab zeigt, durchzog einst auch das ganze Schiff, wie noch vorhandene Reste beweisen. Die Meister all dieser Malereien haben sich an der Decke des Chores verewigt und lesen wir hier an der dem Schiffe zugewandten Einrahmung die Worte: „Anno 1707 hat Johann Jacob Kuen Sampt Johann Baptista Kien und Michael Zeh diese kirch ausgemalt.“

Obgleich beinahe 200 Jahre über dieses

Kirchlein und seine innere Ausstattung ergangen, hat sich doch in seiner äußeren Erscheinung nichts und in seiner inneren Einrichtung nur wenig verändert. Nur die ursprüngliche Lebhaftigkeit der Farben am Plafond hat nachgelassen und haben sich Spalten gebildet; auch rief eine frühere mißverständene Restauration der Altäre nach einer neuen, stilgerechteren. Wie aber sollte nun restaurirt werden? Wir dachten uns gleich beim ersten Anblicke dieser Holzdecke und dieser Altäre nichts anderes, als daß hier der ursprüngliche Zustand, selbst in allen Details, erhalten oder, wo nöthig, erneuert werde. Kein Bild und kein Architekturtheil, kein Ornament, sei es gemalt oder geschnitten, soll hinzugethan oder hinweggenommen werden, nur Fehlendes sollte ergänzt, Ungehöriges entfernt werden. Mit der Bedingung striktester Einhaltung dieser Grundsätze wurde dem der Kunstmaler Kaltenbacher in München mit Hinzunahme einiger Gehilfen beauftragt, die Restauration durchzuführen, und er vollendete die Arbeit mit aller Pietät und Gewissenhaftigkeit.

Es wurden vor allem die Plafonddecken gereinigt und die Spalten, die sich mit der Zeit durch Eingehen der Bretter gebildet hatten, sorgfältig ausgespachtelt, die Farbentöne wurden aufs Sorgfältigste aufgelichtet und, wo nöthig, aufgefrischt und das Aufgespachtelte in Ornament und Farbenton mit dem Vorhandenen in Harmonie gebracht. Es zeigt sich jetzt erst recht die Zeichnung als eine flotte, schwingvolle, wenn auch mitunter etwas derbe. Dabei wurden auch die breiten Rahmen der Bilder wieder ganz in ihrer früheren Polychromirung und Vergoldung hergestellt, ebenso der Kreis von Ornamenten, der sie umgibt. Diese ganze Behandlung der Ornamentik an der Decke und die Ergänzung des schönen Blumenfrieses um die ganze innere Kirche herum ist wirklich eine treffliche, fleißige Arbeit; mit aller Pietät und Geschicklichkeit sehen wir den alten Charakter dieser derbkraftigen deutschen Spätrenaissance bewahrt.

Was die fünf resp. sechs Leinwandbilder der Decke anlangt, so konnte von ihrer Restauration keine Rede mehr sein,

da sie, offenbar fast zwei Jahrhunderte lang von jeder restaurirenden oder auch nur reinigenden Hand unberührt, so defekt geworden waren, daß eine Renovation bei der Mehrzahl gar nicht mehr möglich gewesen, bei den anderen aber so hoch zu stehen gekommen wäre, wie eine Neuherstellung. Doch konnte man, wenn die einzelnen Stücke oder Fesseln zusammengefügt wurden, noch erkennen, daß die Kompositionen nicht unbedeutend waren und ein nicht ungewandter Meister in Zeichnung und Colorit ihr Maler war. Es wurde daher ihre Neuherstellung beschlossen und zwar in der Weise, daß dem Maler Kaltenbacher der Auftrag gegeben wurde, die alten, im Charakter ihrer Zeit, wie gesagt, gut entworfenen Bilder getreu zu copiren und zwar sowohl nach ihrer ganzen Kompositionsweise als den einzelnen Gestalten und nur insofern sollten kleine Veränderungen resp. Verbesserungen eintreten, als offensbare Zeichnungs- und Coloritfehler zu Tage treten würden. Diese Arbeit ist denn auch im vorigen Winter glücklich durchgeführt worden und wir haben jetzt würdige, zum Stile der Kirche und ihrer übrigen Ausstattung passende Darstellungen vor uns.

Gleich das Bild der Todesangst Jesu am Delberge zeigt eine ganz treffliche, dem hohen Ernste des Vorganges angemessene Auffassung und es entspricht auch die Farbengebung, wie bei dieser so bei allen anderen Scenen dem Passionsbilde. Der Heiland, ergriffen im Innersten seiner Seele und das Auge zum Himmel gerichtet, kniet in der Mitte und wird von einem Engel gehalten, allerdings ein eigenartiges Motiv, das man aber in der Spätrenaissance öfter trifft. Ebenfalls eigenthümlich in der Auffassung erscheint oben Gott Vater, der zwei Engelsknaben herabsendet, die gemeinsam den Kelch halten; im Hintergrunde die schlafenden Jünger. Die Geißelung zeigt eine besonders würdige Darstellung: Christus im Profil gesehen und bloß an seinem Oberkörper entblößt, ist, wie in dem gleichen Bilde von Niesole, mit den Händen an eine Säule des Gerichtshofes gebunden und wird von drei Schergen geschlagen. Sein Körper ist noch nicht mit Blut übergoßen, wie man oft auf Bildern dieser

Zeit sieht, überhaupt ist alles Gräßliche, Unwürdige vermieden, nichtsdestoweniger aber ist in dem Angesichte und in der ganzen Haltung des edel aufgefaßten Gottmenschen tiefes Leiden und innige Ergebung in dasselbe ausgedrückt. Das Gleiche gilt von der Dornenkrönung, die eine ziemlich figurenreiche Komposition zeigt; das Angesicht des dasitzenden Heilandes, dem von den Soldaten eben die Krone auf das Haupt gesetzt wird, ist hier besonders edel und schön. Die lebhafteste Darstellung aber hat die Kreuztragung, in der man den Heiland eben daran sieht, wie er unter der Last des schweren Kreuzes zusammenzusinken beginnt und von den Schergen geschlagen und genöthigt wird, die Bürde weiter zu schleppen. Der Zug hat eben das Stadthor Jerusalems verlassen und es folgen der römische Hauptmann, Soldaten und Phariseer dem Heilande auf dem Wege nach Golgatha. Er wendet, wie in der betreffenden Darstellung Naphaels, sein Haupt rückwärts, ohne daß aber hier, wie dort, die heiligen Frauen anwesend wären. In der Mitte der Holzdecke sieht man Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, und im Chore die Auferstehung Christi.

Die Sakristei, oder vielmehr der Raum für dieselbe, befindet sich, wie schon oben gesagt, hinter dem Hochaltar und geschieht der Eingang in dieselbe durch zwei Thüren, je eine rechts und links vom Hochaltar. Diese beiden Thüren haben in nicht schlechten Darstellungen auf Holz gemalt die Heiligen Norbertus und Verena, die Patrone des Klosters Roth. Ersterer hält in der Rechten die Monstranz und in der Linken das erzbischöfliche Kreuz nebst einem Lorbeerzweig, auch trägt er das Pallium über dem weißen Mantel. Die hl. Verena, ein porträtartiges Bild, hält in der Rechten einen großen Krug, in der Linken einen Fisch mit einem Ring im Munde, ein Attribut, das ikonographisch folgenden Ursprung hat: St. Verena wurde von dem Diener ihres Herrn, des Pfarrers von Zurzach, gehaßt und deshalb stahl dieser der Heiligen einen kostbaren Ring, welchen der Pfarrer seiner Dienerin zur Aufbewahrung gegeben, und wollte auf Verena den Verdacht des Dieb-

stahls lenken. Aber Fischer brachten dem Pfarrer einen Fisch, den sie in dem Rhein gefangen hatten. Als dieser ausgeweidet wurde, fand sich der Ring vor, welchen der böshafte Diener in den Rhein geworfen hatte. Der Bösewicht gestand seine Schuld und die Heilige wurde gerechtfertigt. Ueber beiden Thüren ist je ein Emblem in Medaillonform angebracht, umgeben von verschiedenen, gewandt gemalten Blumenornamenten mit Engelsköpfchen. Auch der Beichtstuhl an der Südseite des Chores und die ihm gegenüberstehende Blendthüre haben in Figur und Ornament gute, der Erhaltung werthe Bemalungen. Auf der Blendthüre sieht man einen jugendlichen Prämonstratensermonch zwischen zwei Engeln stehend, gemalt, die sein Übergewand halten; in der Rechten hält er das Regelbuch (Reg. S. O. P. J. O Deus G. L. in omnibus Deus glori-ficetur?). Es wird dies unzweifelhaft der selige Wilhelm von Roth sein. Ueber diesen gottseligen Prämonstratenser, dessen Name Eiselin war, lesen wir bei Butler (XIX. 371): Geboren im Jahre 1564 zu Mindelheim von ganz armen Eltern, die ihm frühzeitig durch die Pest entrißen wurden, wurde Wilhelm in Meningen bei den regulirten Chorberrn zum heiligen Geist aufgenommen und erzogen, wo besonders der Pfarrer Georg Harer sich um ihn annahm, der ihn dann später dem Abte Martinus Ermann im benachbarten Prämonstratenserloster Roth empfahl. Hier eingetreten machte er in den Wissenschaften wegen mangelnder Geistesgaben nur geringe, in der Gottesfurcht und Keinheit der Sitten aber desto größere Fortschritte. Man pflegte ihn gemeinhin nur den „Engel“ zu nennen. Sein Oberer schickte ihn später ins Seminar des hl. Hieronymus nach Dillingen, wo er nun auch in den Wissenschaften besser vorwärts kam. Hier ergriff ihn jedoch eine tödliche Krankheit, weshalb sein Abt es für gerathen fand, ihn nach Roth zurückzurufen. Jung an Jahren, aber alt an Weisheit und Tugend entschlief er hier selig im Herrn am 28. März 1588.

Noch sei die Orgeltemporebrüstung erwähnt, welche auf Holz gemalt die vier Evangelisten zeigt, derkräftige Gestalten, die gut erhalten sind. In der Mitte der-

selben aber findet sich eine sehr figurenreiche und lebhaft Komposition: Christus treibt Käufer und Verkäufer aus dem Tempel. Es ist weniger die Würdigkeit der Darstellung, welche diese Bildtafel interessant macht, als die gewandte Architekturmalerei im Hintergrunde und die ausgezeichnete Perspektive, welche uns hier entgegentritt.

Die Kirche hat drei Altäre, die alle der deutschen Renaissance entstammen und wohl sämmtlich aus anderen Kirchen hieher versetzt worden sind. Der Hochaltar, der die Jahreszahl MDCCVII, also die der Erbanung der Kirche trägt, hatte ursprünglich als Hauptdarstellung in einem großen Oelgemälde die heilige Familie. Das Bild aber ist so verdorben, daß eine Restauration nicht mehr vorgenommen werden konnte, es wäre aber werth, wie die Bilder der Decke, copirt und an seinen alten Ort gebracht zu werden. Es läßt sich noch gut erkennen, daß das Bild einstens sehr wirkungsvoll gewesen sein muß, denn die Figuren sind alle voll lieblicher Munnth und ganz im Geiste der Deckenbilder gehalten. Im Jahre 1745 wurde an Stelle dieses Leinwandgemäldes eine altdentsche Pietà in Plastik, die wohl an einer Wand angebracht war, in den Hochaltar versetzt und mit Engeln aus der Jopfzeit umgeben, die Leidenswerkzeuge tragen. Diese Pietà stammt noch aus der Frühgothik und ist die Madonna in Gesicht und Gewandung sehr edel gehalten; sie diente als Wallfahrtsbild und wurde wohl eben deshalb in den Hochaltar versetzt. Der Altar selbst hat sonst kräftige, fast derbe Ornamente und in der Predella die eigenthümliche Darstellung der beiden Schächer, auf Holz gemalt, aber ohne Christus. Es ist nemlich das Altarkruzifix dazwischen zu stellen. Die Säulen, welche eigentlich nur die breite und starke Umrahmung des Hauptbildes ausmachen, tragen unten je in einem Schilde das Wappen vom Kloster Roth, einen Fisch mit einem Ringe im Maul und drei Lilien.

Der rechte Seitenaltar ist dem hl. Joseph geweiht und hat in seinem Altarblatte das Bild dieses Heiligen mit dem Christuskinde auf dem Arme. Er schaut, thronend auf einer Wolke und um-

geben von Engeln auf das Kloster Roth hernieder, das mit der St. Johanneskirche auf dem Gottesacker unten gemalt ist. In der Mitte unten sieht man die Erdkugel, um die zwei Engelknaben mit Zimmerhandwerkzeug beschäftigt sind, verschiedene andere Zimmergeräthe liegen zerstreut auf dem Boden herum. Dieser Altar ist der schönste und besterhaltene von allen; seine architektonischen Verhältnisse sind besonders gut und die Ornamentik fügt sich harmonisch und reich, aber nicht überladen, der Architektur ein. Oben über dem Hauptbilde ist in die ornamentalen Zwickel die Jahreszahl 1688 eingeschrieben. Die Predella trägt die Inschrift: »S. Josephus Jesu nutritio orbis patronus sponse Mariae jube filium tuum benedicere«. Das Antependium, das älter als der Altar ist, hat auf Holz gemalt die nicht ungewandte Darstellung der Krönung Mariens und die Inschrift: „Gott und seiner Hail: Mutter Maria zu lob und Ehr: hab ich Elias Christa von Blumenegg diese tafel alther male lasen. 1657.“ Der obere Abschluß des Altares zeigt das Bild des hl. Antonius mit dem Christuskinde gemalt.

Der linke Seitenaltar ist der heiligen Mutter Anna geweiht und stammt wohl aus der gleichen Zeit wie der rechte. Das Hauptbild gibt eine technisch gewandte Darstellung der heiligen Mutter Anna mit Maria und mit Joachim im Hintergrunde. Nach Auffassung und Färbung dieses Bildes haben wir hier den gleichen, nicht unbedeutenden Meister vor uns, der das Bild des hl. Joseph im rechten Altare gemalt hat. Den Abschluß nach oben bildet eine Nische mit der Skulptur von Gott Vater mit der Erdkugel. In die Predella ist ein Kästchen aus der Jopfzeit gestellt, das unter Glasverschluß eine äußerst gewandt geschnitzte Immaculata aus derselben Zeit enthält und darüber ebenfalls in Jopfumrahmung und unter Glas die »Manus Attacta Sanctae Matris Annae«.

Die einfache Kanzel stammt ebenfalls aus der Renaissancezeit und hat in den vier Nischen die vier Evangelisten auf Holz gemalt und zwar in flotter und guter Art; in gleicher Weise ist auch die Rückwand bemalt und zwar mit der Dar-

stellung des zwölfjährigen Jesu im Tempel in guter Komposition und mit zum Theil vorzüglichen Köpfen. Der Kanzeldeckel ist mit einer beachtenswerthen Skulptur gekrönt, welche den apokalyptischen Christus mit dem zweischneidigen Schwerte in der Munde (Apok. 1, 6) und die Hände gerade ausstreckend zeigt.

Die Renovation dieser drei Altäre nun und der Kanzel wurde in dem Atelier von Theodor Schnell in Ravensburg ausgeführt und zwar ganz im Sinne und Geiste ihrer ursprünglichen Conception in Farbe und Vergoldung. Nur die fehlenden Theile in der Ornamentik wurden ergänzt und stilwidrige, spätere Zuthaten entfernt. Die Altäre präsentiren sich jetzt in reichem, schönem Schmucke und harmoniren wie unter sich, so auch mit der übrigen Ausstattung der Kirche. Jeder Eintretende, dessen Auge vor Allem auf den Gesamteffekt dieser restaurirten Altäre und ihre Umgebung schaut, wird sich ergriffen fühlen von den Wirkungen dieser kraftvollen, harmonischen Einheit, in der das Innere dieses Kirchleins jetzt dasteht.

Zur ganzen Restauration gehörten endlich noch neue Fenster, da die alten defekt und zum Theile ganz verblüht waren. Als am besten zum Stile der Kirche und zur Harmonie der ganzen inneren Ausstattung passend, konnten hier nur gepreßte Bogenfenster mit einem leichten Stiche ins Gelbliche in Frage kommen, die denn auch von Glasermeister Manal in Leutkirch vertragsgemäß, solid ausgeführt wurden.

Die Kosten der Renovation anlangend, kamen die Altäre und Kanzel auf 2000 M., die sechs Copien der Deckenbilder auf 1800 M., die Renovation der Holzdecke, der übrigen Bilder und der Ausmalung auf 1500 M., die Fenster auf 700 M., hiezu kam das Gerüste, der Bodenbelag und anderes, so daß der Gesamtbetrag, der auf die Restauration aufgewendet wurde und der aus freiwilligen Beiträgen der Filialgemeinde Illerbachen und ihres Pfarrers geleistet wurde, auf die runde Summe von 6500 M. zu stehen kommt. Ehre der Gemeinde und alle Anerkennung dem Pfarrherrn Christ in Wertheim,

der mit Zuhilfenahme des Diözesan-Kunstvereins ein Kirchlein seiner Gemeinde erhalten hat, das in seltener und interessanter Weise eine Epoche der Kunstgeschichte repräsentirt und zugleich eine Zierde des Ortes und der Gegend ist.

Die Filialkirche Illerbachen ist jetzt eines Besuches werth auch von weiter her.

Die Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei.

Von Dr. Heinr. Dittmann in Einnich (Rheinland).

Pictura solet tacens in pariete loqui et maxime prodesse — die Malerei an der Wand pflegt schweigend zu reden und in hohem Grade mitbringend zu wirken, so lauten die Worte Gregors von Nyssa in seiner Gedächtnisrede auf den Märtyrer Theoborus. Nach ihm sprechen sich zahlreiche Kirchenschriftsteller in ähnlichem Sinne über die einflussreiche Bedeutung der bildenden Künste für das Christenthum aus. Malerei und Bildhauerkunst sollten das gesprochene Wort des predigenden Weltpriesters oder Ordensmannes eindringlich und nachhaltig unterstützen.

Gleich den Kirchen erhielten auch die Baptisterien, die Taufkapellen den belehrenden Schmuck zweckentsprechender Bilder, z. B. auf dem Mosaik des Baptisteriums S. Giovanni zu Ravenna. Als dann später die Taufsteine an Stelle der Taufbrunnen traten, sei es in besonderen Taufkapellen oder am Westende des nördlichen Seitenschiffes der Kirchen, da übertrug der fromm-sinnige Geist der Zeit die sinnbildlichen und biblischen Darstellungen auf die Taufsteine und Taufkessel selbst.

Letztere zeigen Bilder der Propheten, Apostel und Evangelisten, der Taufe Christi oder mit Bezug auf des hl. Apostels Paulus Röm. 6, 3, den Kreuzestod oder die Auferstehung; auf anderen erblicken wir Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen, ferner Ereignisse aus dem Leben des Herrn an der Taufe im Dom zu Würzburg, 1279 von Meister Eckart von Worms und, gleichfalls eine Arbeit des 13. Jahrhunderts auf dem Taufkessel der Petri und Paulikirche zu Liegnitz.

Eine Reihe bildlicher Vorgänge bietet das künstlerisch hervorragende Taufbecken

im Dom zu Hildesheim, ein wahres Meisterwerk mittelalterlicher Erzgießkunst. Knieende Figuren von lebendiger Bewegung, die vier Ströme des Paradieses vorstellend, stützen das Becken; über den Häuptern derselben als Medaillons die vier Tugenden Prudentia, Justitia, Temperantia und Fortitudo. Die Wand des Kessels, durch dreigetheilte Vogenstellungen in vier Felder getrennt, ist durch figurenreiche Gruppen belebt. Die Reliefs enthalten die heilige Gottesmutter mit dem Kinde, verehrt von den Hh. Godehard und Epiphanius mit dem Donator, den Durchgang der Israeiliten durchs rothe Meer, den Zug der Juden durch den Jordan und die Taufe des Heilandes. Auf dem Deckel sind angebracht die Bestätigung von Arons Priesterthum, der bethlehemitische Kindermord, Magdalena, die Füße des Herrn mit ihren Haaren abtrocknend und die Misericordia, während der Rand lateinische Verse aufweist, welche auf die vierfache Taufe anspielen, Baptismus fluminis seu aquae, Baptismus sanguinis, Baptismus flaminis, Baptismus laboriosus.¹⁾

Bei der heute wieder mehr in Aufnahme gelangten Anlage besonderer Taufkapellen mußte gleichzeitig der Gedanke wach werden, in den Fenstern dieser abgetheilten Räume diesbezügliche Bilder anzubringen. Leider sind meiner gegenwärtigen Erinnerung nach zusammenhängende Vorbilder aus dem Mittelalter nicht erhalten geblieben. Und doch hätte gerade hier der kühne Gedankenflug des christlichen Künstlers befriedigende Entfaltungen finden können. Handelt es sich um die Ausfüllung eines oder weniger Fenster, so konnten außer der Taufe des Heilandes oder des hl. Christophorus, die göttlichen Tugenden, die Gaben des hl. Geistes oder die hl. Sakramente als passender Vorwurf dienen.

Schwieriger wurde die Lösung der Frage, als der Linnicher Werkstätte die umfangreiche Aufgabe gestellt wurde, sechs zweitheilige Maßwerkfenster der Taufkapelle an der herrlichen Mariä-Empfängnißkirche zu Düsseldorf, einem anerkannten Meister-

werke des bewährten Baumeisters Ludwig Becker in Mainz,¹⁾ mit passenden Glasgemälden zu versehen.

Der Gedanke, außer der Taufe Christi im Jordan die Taufen oder Taufhandlungen hervorragender Persönlichkeiten vorzutragen, wurde bald wieder fallen gelassen; es wären in Betracht gekommen die Taufe des Kämmerers, Kaiser Konstantius, des hl. Augustinus, König Chlodwigs und vielleicht die Ertheilung der Taufe durch den hl. Bonifatius, den Apostel der Deutschen.

Ein zweiter Bilderkreis war folgender: Vertreibung aus dem Paradies, im Maßwerk Immaculata, der Kindermord als Bluttaufe, Johannes am Jordan: Ich taufe mit Wasser u. s. w., die Taufe Christi, als Begierdetaufe Nikodemus oder Valentinianus II., endlich die Aussendung der Apostel: Gehet hin, lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters, des Sohnes und des hl. Geistes. Diese Aufstellung theilte das Schicksal der vorhergehenden.

Zur endgültigen Annahme gelangte ein Vorschlag des hochw. P. St. Beißel, S. J., welcher sechs Hauptdarstellungen bestimmte, im übrigen dagegen es der Linnicher Werkstätte überließ, neben der Erfindung dieser Gruppen für das Maßwerk, für die Architektur und für die Gesamtanlage entsprechende Ausstattung zu besorgen. Nunmehr entwickelte sich der Plan, der dann auch zur Ausführung gelangte, zu einem zufriedenstellenden Abschluß.

Zunächst bot, nebenbei bemerkt, eine freie Wandnische Raum für Wandmalerei: zwei Hirsche, einer aus der Quelle trinkend, der andere eine Schlange im Munde haltend, cervus aquas sumit frigidas viresque resumit.

Für die Fenster war der spätgothische Stil gewählt. Dieser Umstand bot willkommene Gelegenheit, in den einfassenden Architekturen reiche Abwechslung anzubringen. Die architektonischen Umrahmungen, untermischt mit pflanzlichem Ranken- und Blattwerk, zeichnen sich trotz einheitlicher Gesamtanordnung sämtlich durch ihre Verschiedenheit in den einzelnen Theilen

¹⁾ Vergl. „Organ für christliche Kunst“ 1862. S. 280—284 und „Zeitschrift für christl. Kunst“ 1900, Nr. 4.

¹⁾ Vergl. Beschreibung und Abbildungen in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ 1895. Nr. 3.

aus; das Gleiche gilt für die Maßwerkfüllungen. Durch die unteren Felder aller sechs Fenster zieht sich der Inhalt des Glaubensbekenntnisses als Taufgelübde. Kleine Apostelgestalten, welche jedoch keineswegs figürlich, sondern nur dekorativ wirken sollen, begleiten die wallenden, vielfach verschlungenen Bänder, welche den jedem einzelnen Sendboten zugeschriebenen Glaubenssatz des Credo enthalten.

Das erste Fenster bringt den Durchzug der Juden durch das rothe Meer, *ex Aegypto Israel emducit Dominus* (Exod. 13, 22), eine wild bewegte Gruppe, in deren Mitte die Gestalt des Moses in wohlthuernder Ruhe sich auszeichnet. In den Dreipaß des Maßwerkes sind die Stundschäfer, eine riesige Traube tragend, geschickt hineingepaßt; auf den kleinen Zwickelecken liegen die Anfangsbuchstaben von Moses und Aaron mit Rücksicht auf die Worte *Germanum lavit Moyses et pontificavit*, Moses gießt dem Aaron Wasser aus Haupt; im Sockel die hl. Apostel Petrus und Andreas mit dem Anfang des Credo.

Im zweiten Fenster ist die Taufe des Heilandes im Jordan dargestellt; in den Zwickelecken die Namen der Flußgötter Jor und Dan; unten die kleinen Gestalten der Hh. Jakobus Zebedäi und Johannes. Siehe Beilage.

In dem dritten Fenster thront die heilige Dreifaltigkeit, in deren Namen getauft wird, umgeben von anbetenden Engeln. Im Maßwerke der hl. Geist, umschlungen von der Wandrolle: Gehet hin, lehret alle Völker und taufet sie im Namen des Vaters, des Sohnes und des hl. Geistes; in den Sockeltheilen die knieenden Apostel Thomas und Jakobus Alphäi. An Stelle der abschließenden Kreuzblumen in den Spitzen wachsen aus der Architektur heraus die Brustbilder der hl. Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, der Dichter des *Te Deum*. (Schluß folgt.)

Literatur.

Altäre, Kanzeln und Chorgestühl. Vorlagen mittelalterlicher Holzarchitektur für Kirchenmöbel der Neuzeit. Zeichnungen und Grundrisse ausgeführt zum Gebrauche für Kunstschüler und in Fachschulen. Von P. Gommel, Architekt. 32 Tafeln. Berlin. Bruno Hessling, Buchhandlung für Architektur und Kunstgewerbe. Voll-

ständig in 4 Lieferungen mit je 8 Tafeln zum Preise von M. 7.50 für jede Lieferung.

Das eben verzeichnete Werk, von dem uns die beiden ersten Lieferungen vorliegen, ist aus der Praxis und für die Praxis entstanden. Es tritt als die Frucht einer mehrjährigen praktischen Thätigkeit aus der Stille des Arbeitszimmers in die Oeffentlichkeit und es ermunterte den Herausgeber „zu diesem Schritte die freundliche Einladung der verehrlichen Verlagshandlung, sowie die günstige Beurtheilung dieser Entwürfe durch den nunmehr verewigten Archäologen und Kunstschriftsteller Dr. Franz Vogt. Die Zeichnungen sollen lediglich praktisch ausübenden Künstlern zu Vorlagen dienen und werden von diesen wohl auch ausgiebig benützt werden. Von romanischen Altären finden sich zwei reproduziert: der eine (Taf. 5) ist ein Haupt- und Kreuzaltar, wo das reich ausgebildete Expositorium eine streng romanische Gliederung aufweist; der andere (Taf. 16) ist als Seitenaltar gedacht, wo die höhere Mittelstufe eine Statue, die beiden Seitenmischen aber Reliefs aufnehmen sollen. Auch hier ist die ganze Gliederung einfach und klar. Von den gothischen Altären liegen bereits sechs Entwürfe vor (Taf. 1, 2, 3, 7, 11 und 12). Die beiden ersten Entwürfe sind mehr für Hausaltäre, der dritte in der Frühgothik und in strengen Linien gehalten ist als Nebenaltar gedacht. Ein sehr klarer, in den strengen Formen der Frühgothik gehaltener Entwurf ist der auf Taf. 7 für einen Tabernakel- oder Hochaltar; er besteht aus sieben zusammengefügten Gliederungen, von denen die mittlere die Hauptpartie ausmacht. Die reichste Skizze aber für einen spätgothischen Hochaltar bietet Taf. 12. Dieser Hauptaltar mit vielem figuralem und ornamentalem Beiwerk weist eine Haupt- und Mittelpartie mit der von einem hochstrebenden Baldachin überdachten Dreifaltigkeitsgruppe auf. Zu beiden Seiten vom Tabernakel erheben sich über der Predella unter reichgehaltenem Siebelschmuck und Mannwerzierung je zwei Reliefsgruppen, woran sich als seitlicher Schluß noch je zwei Statuen unter Baldachinen schließen. Auch die Predella und Mensa sind mit Figuren ausgestattet. Wir sehen hier überhaupt eine größere Bevorzugung der Figuren und die Architektur nur als nothwendige Umrahmung derselben betrachtet, eine Vertheilungsart, bei der wir von den Alten noch manches lernen sollten. Man sieht bei Neuanschaffungen nur zu häufig das Architektonische und namentlich das Ornamentale so bevorzugt, daß die wenigen Figuren in einem Wuste von Ornamenten förmlich verschwinden. Chorstühle und Kommunionische sieht man gewöhnlich ohne figurale Schmuck und nur mit einem Ballast von Ornamenten ausgestattet, und doch wäre hier ein so geeigneter Ort, die figurale Plastik zu verwenden. Es haben uns deshalb gerade die Entwürfe für einen romanischen und gothischen Kommunionisch (Taf. 8) und der für ein Chorgestühl (Taf. 9) so gut gefallen, weil hier Architektur und Bildwerk so harmonisch abwechselt. D.

Die katholische Kirche und ihre Diener in Wort und Bild II. Band. Die katholische Kirche in Deutsch-

laud, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und Schweiz.

Nachdem jetzt bald der zweite Band dieses hervorragenden Werkes seiner Vollendung nahe steht, möchten wir mit wenigen Zeilen noch einmal auf dasselbe aufmerksam machen. Es sind seit unserer ersten Besprechung (1899, Nr. 8) weitere 16 Hefte erschienen. Wie aus den verschiedensten Recensionen hervorgeht, hat das Werk in allen Gegenden Deutschlands wohlwollende und zum Theil begeisterte Aufnahme gefunden. Es ist auch, wie ein sehr kompetenter Beurtheiler sagt, ein wahrhaft monumentales Erzeugniß mit vortrefflichen Bildern und nicht minder vortreflichem Text. Nachdem im 10. und 11. Hefte die Bisthümer Deutschlands zu Ende geführt sind, beginnt im 4. Abschnitt die Behandlung der schweizerischen Bisthümer Basel-Lugano, Chur, St. Gallen, Lausanne-Genève, Sitten, der Abteien Einsiedeln und St. Moriz (Wallis). Auf die Schweiz folgt Luxemburg, in dessen Text wir interessante, bisher weniger bekannte Abbildungen finden. Das folgende Duzend von Heften ist den österreichisch-ungarischen Kirchenprovinzen gewidmet und finden wir da eine solche Fülle des Stoffes und eine solche von Abbildungen, daß wir uns unmöglich auf Einzelnes einlassen können. Wie man hört, ergab die Bearbeitung dieses letzten großen Abschnittes des zweiten Bandes ganz besondere Schwierigkeiten. Professor Dr. Schleich in Freising hat die ganze Arbeit übernommen und zu dem Zwecke eine längere Studienreise nach Ungarn unternommen müssen, da das Material nur sehr lückenhaft vorlag. Die Ausführungen sind sehr interessant, da sie sicherlich für alle Leser außerordentlich viel Neues enthalten, die Bilder sind mit gutem Geschmack gewählt und eine treffliche Unterstützung des Textes. Angesichts dieser hervorragenden Leistungen empfehlen wir wiederholt die Anschaffung dieses in unserer katholischen Literatur einzig dastehenden Prachtwerkes.

Die Bemalung unserer Kirchen oder: Wie und von wem sollen wir unsere Kirchen bemalen lassen? Ein offenes Wort an den Klerus im Interesse der christlichen Kunst und Künstler von M. Möllers, Vikar. Hamm i. W. Druck und Verlag von Bonno und Thiemann. Preis 80 Pfg.

Der Verfasser will in diesem nur 53 Seiten zählenden Schriftchen nicht etwas Neues oder Originelles bieten, ebenso wenig denkt er daran, die hier dargelegte Ansicht als so unbedingt und allein richtig hinzustellen, daß jede andere Meinung als durchaus falsch zu betrachten sei. Doch wird er durch seine allgemein verständliche Darlegung manchem der Herrn Confratres einen Dienst erweisen und ihn in den Stand setzen, bei einer dekorativen Ausmalung seiner Kirche wenigstens nicht ganz als Laie dastehen und bloß nach seinem mehr oder minder ausgebildeten persönlichen Geschmack mitsprechen zu müssen. Was das Büchlein dagegen von S. 10 an über figurale Bemalung der Kirchen bringt, scheint mir für den Laien wenig praktischen Werth zu haben, da mit diesen

technischen Auseinandersetzungen über Komponieren, Zeichnen, Lust und Schatten u. s. w. der Nichtmaler wenig wird anfangen können. Praktisch und zeitgemäß ist aber wieder, was wir über Zuwendung von Aufträgen an tüchtige Meister oder über „Kunsthandlung und Künstler“ lesen. Bekanntlich ist auf Katholiken: Versammlungen wiederholt die Resolution gefaßt worden, wonach aufs wärmste die direkte Zuwendung von Aufträgen an tüchtige Künstler empfohlen und auf das entschiedenste die Vergebung derselben an einen bloßen Geschäftsinhaber oder nicht selbstständig künstlerisch schaffenden Kunstauktions- oder Kunstverlagsbesitzer mißbilligt wird. Der Verfasser bringt nun Beispiele, wie horrend in diesem Stücke noch gesündigt wird und wie nothwendig die stete Beachtung jener Resolution wäre. Ein Maler hat sicherlich 3, 4 Jahre an einem Bilde gearbeitet. Er hofft, für dasselbe etwa 700 bis 800 M. zu erzielen, denn das ist's in der That werth. Er schickt's zur Ausstellung, doch vergeblich. Es kauft's ein Kunsthändler von ihm, der freilich schon lange darnach geangelt hat, aber nur den günstigen Augenblick abwartete, wo es der Maler verkaufen mußte, und er bietet ihm jetzt 130 M. Er erhält das Bild und verkauft es für 750 M. an einem Badeorte, wo er eine sogenannte wandelnde Kunsthandlung aufgeschlagen hat. Ein anderes Beispiel. Da ist der reiche Devotionalien- und Kunsthändler W., der ein großes Geschäft hat in prächtigster Lage, ein „braver Katholik“, bei dem die Geistlichen ein- und ausgehen. Die Kreuzwege, die er liefert, sind wirklich gut ausgeführt, keine Pfuscharbeit; man sieht, er läßt sie von Künstlern ausführen. Da malt der Maler W. den ganzen Tag im Schweiß seines Angesichts, um für sich und die Seinigen nur das nothwendigste trodrene Brot zu verdienen. Er malt an einem Kreuzwege und ist krank dabei. Die Bilder sind für eine größere Kirche bestimmt, in dem Format, wie sie in der Regel 250 bis 300 M. kosten pro Station. Und was erhält der Maler für seine Arbeit? sage und schreibe à Station 10 Mark! (denn der Händler liefert ihm die Farbe unentgeltlich.) Sein Auftraggeber ist der religiöse Herr B. mit der „reellen“ Geschäftspraxis, für den er seit Jahren arbeitet; dies war seine letzte Arbeit, über die zehnte Station ist er nicht hinausgekommen. Noch ein Beispiel: Ein armer Maler in K wurde zum königlichen Schlosse J. beschieden, um dort zwei Bildchen zu firmen, die seinen Namen trugen, ein Beweis, daß die Bilder gut waren, denn die Verwaltung des königlichen Schlosses kauft keine schlechten Bilder. Er geht hin — jawohl, es sind seine Bilder, die er vor kurzem in seiner Noth an einen Kunsthändler hat verkaufen müssen. Er erkundigt sich, zu welchem Preise die Bilder wohl angekauft sein mögen. Es wird nachgesehen und da findet sich, daß sie mit 600 M. bezahlt wurden. Der arme Mann wird blaß und rot, als er das hört, denn wieviel hat er dafür vom Kunsthändler erhalten? — Ganze 30 Mark!

Hierzu eine Kunstbeilage:
Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellsbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1900.

Gebhard Flaz.

Zu seinem 100. Geburtstag.

Von Pfr. Dezel.

Das Jahr 1800 hat in Oesterreich neben dem unvergeßlichen Joseph v. Führich noch eine andere schöne und edle Pflanze der christlichen Kunst, den Maler Gebhard Flaz, geboren. Während die Wiege des ersten Meisters in dem fernem Böhmen stand, darf als die Heimath des zweiten sich unser nahe Vorarlberg rühmen, und wie der Ort ihrer Hauptwirksamkeit ein verschiedener war — der eine suchte und fand sein Hauptschaffen in Wien, der andere in Rom — so war auch ihre künstlerische Hauptthätigkeit je auf einem anderen Felde eine vorzüglich fruchtbare. Den Altmeister Führich haben wir hauptsächlich kennen und schätzen gelernt auf dem Gebiete der Stiftszeichnung; Flaz war Maler, und zwar war das Malen so sehr seine Domäne, daß, als man Overbeck einmal fragte, warum er mehr komponire als male, er antwortete: „Ja, wenn ich den Pinsel von Flaz hätte!“ In Einem aber waren beider Schicksale wieder ähnlich, nemlich im Beginne ihrer Laufbahn zur Kunst. Bei beiden war nemlich dieser Weg ein harter und rauher und bei beiden war es nur ihre Seelenstärke und äußerste Willenskraft, die sie das Ziel erreichen ließen. Die Flazsche Jugendgeschichte ist in dieser Beziehung noch interessanter als die von Führich. Wir wollen im Folgenden kurz sein Leben und Schaffen zu seinem 100. Geburtstag skizziren, wie es einige Tagesblätter Tyrols in seinem Todesjahre 1881 ausführlicher thaten.

Gebhard Flaz wurde geboren am 11. Juni 1800 zu Wolfurt, eine Stunde von Bregenz, und waren seine Eltern, Xaver Flaz und Anna Köb, ehrsame,

schlichte Bäckerleute. Des Knaben angeborener Formen- und Farbensinn regte sich frühzeitig, indem er schon als kleiner Hirtenbube vermittelte Bildstöckchen „restaurirte“, kleine Heiligenbildchen schnitzte und zeichnete und es war sein Ansehen als „Künstler“ unter den Kameraden schon damals so gestiegen, daß, wer seine „Kunstwerke“ zu „kritisiren“ wagte, eine „thätliche“ Gegenkritik mit Ausschluß aus der Gesellschaft der jugendlichen Kunstfreunde erhielt. Nach und nach brachte man ihm aus der Nachbarschaft zerbrochene Kreuzfixbilder, Statuen und Tafeln, die er wieder „herrichten“ und auffrischen sollte und wodurch er manchen Groschen verdiente. Einmal, so wird erzählt, ging ein Mann durchs Dorf, der ein lebensgroßes, neues, aus Holz geschnittenes und gefaßtes Kreuzfix auf seinen Schultern nach seiner Heimath (Bregenzwald oder Montavon) trug. Dasselbe wurde auf dem Wege etwas beschädigt und der Fremde erkundigte sich in Wolfurt um einen Maler, der das Verletzte ausbessern könnte. Der Mann wurde zu dem Bäckerknaben geschickt, denn alle Leute des Dorfes hielten ihn schon für einen bedeutenden Maler. Flaz war von dem schönen Kreuzfix ganz entzückt. Nachdem er das Beschädigte ausgebessert hatte, fragte er den Mann, woher er das schöne Bild bringe und wer es gemacht habe, und nahm sich vor, mit Erlaubniß seiner Mutter den Künstler aufzusuchen und ihn zu bitten, daß er ihn ohne Lehrgeld aufnehmen möchte. Unter dieser Bedingung willigte die Mutter ein. Im Württembergischen und zwar in Amtszell bei Wangen, eine Tagreise entfernt von Wolfurt, war der Aufenthaltsort des Meisters, der Bildhauer und Maler war. Eines Abends spät kam der Knabe in Amtszell an und

am folgenden Morgen zeigte ihm der Meister seine Arbeiten, woran der Fremdling ein großes Interesse zeigte. Flaz nahm seinerseits sein Gebetbüchlein hervor und wies dem Maler seine copirten Heiligenbildchen. Allein ohne Kost- und Lehrgeld konnte er nicht aufgenommen werden, da der Meister selbst arm war. Er ging nun wieder nach Hause und befreundete sich hier mit dem Faslmaler Lehner von Haselstauden, der dem Knaben zuweilen Oelfarben sowie Kupferstiche zum Copiren schenkte. An der Frontseite eines Hauses im Dorfe war auf einer Tafel das Bild „Maria Hilf“ angebracht, welches er copirte und vor dem Stubenfenster ausstellte; er jubelte, als die Kritiken, welchen er hinter dem Fenster zuhörte, gut ausfielen. Dieses Madonnenbild und die zwei schwarzen Seitenaltarblätter in der Pfarrkirche, vor denen er oft stundenlang stand, brachten in dem Knaben den Entschluß zur Reise, christlicher Maler zu werden.

Die Mutter, obwohl arm und der Stütze des Sohnes bedürftig — der Vater war schon am 1. Mai 1809 gestorben — ermuntert durch das Zureden und Bitten der Nachbarn, gab endlich dem stäten Drängen nach und brachte ihren Gebhard zu dem oben genannten Faslmaler Lehner nach Haselstauden in die Lehre. Hier lernte Flaz Anstreichen, Vergolden, Lackiren, Aushängeschilder und Grabschriften schreiben, allein malen und zeichnen lernte er nicht. Da kam einmal ein Wolfsurter Mann von Wien her auf Besuch, der den jungen Flaz — er mußte damals gerade den Helm des Kirchthurms in Haselstauden anstreichen — mit in die Kaiserstadt nehmen wollte. Nach vielem Zögern willigte endlich die Mutter ein, daß er mit dem Landsmann gehen durfte und so verließ er, 16 Jahre alt, die Heimath, hoffend, in Wien bei einem Zimmermaler unterzukommen. Doch es war schon Oktober und Flaz mußte, um leben zu können, vom November 1816 bis Ostern 1817 Kellner sein. Von dem erhaltenen Trinkgelde kaufte er sich dann die nöthigsten Malerrequisiten und arbeitete den Sommer hindurch bei einem Zimmermaler. An Sonn- und Feiertagen besuchte er die Zeichnungsschule, welche an diesen Tagen den Kunsthandwerkern offen stand; im Winter zeichnete er für seinen

Meister Schablonen, kolorirte für Kunsthändler u. s. w., um sich durchzubringen. So vergingen zwei Jahre.

Im Jahre 1820 wagte es Flaz, seine Zeichnungen, die er an Sonn- und Feiertagen gemacht, den Professoren an der Akademie vorzulegen und um einen Platz bei den Antiken anzuhalten. Allein die Herrn äußerten ihre Bedenken und meinten, er werde, da er nur Conturen copirt und nie nach plastischen Gegenständen gezeichnet habe, Licht und Schatten nicht zu behandeln wissen, er solle noch die Copirschule an der Akademie, wo er schattiren lernen könne, wenigstens einen Kurs besuchen. Er erwiderte schüchtern und verlegen, daß er das leider nicht könne, denn er müsse den ganzen Tag Zimmer malen, um mit dem Erwerb sein Leben zu fristen; er könnte aber das Zimmermalen fortsetzen, wenn er die Erlaubniß hätte, zwei Morgenstunden, von 6 bis 8 Uhr, an der Akademie zu zeichnen. Die Herrn äußerten zwar Mitleid, meinten aber, es werde schwer gehen. Flaz bat, ihn Proben machen zu lassen, und das bewilligte man. Nach 8 oder 10 Tagen legte er die Proben vor und die Sentenz lautete: „Sie können den Platz behalten.“ Durch Vermittlung eines Kollegen wurde es jetzt Flaz auch möglich, Lektionen bei einer Familie zu geben und das Zimmermalen zu unterlassen. Allein dieser neue Nebenverdienst reichte auch für die nothwendigsten Bedürfnisse nicht aus, obwohl Flaz des Tages nur einmal Speise zu sich nahm, auch nur einen Anzug besaß. So durch Noth gezwungen, wagte der von Natur sehr schüchterne Künstler, den damaligen Kronprinzen Ferdinand um eine Unterstützung zu bitten, und er erhielt 60 Gulden, die einzige Unterstützung, die er jemals genoß. Bald konnte Flaz mehrere Lektionen übernehmen, gab Unterricht im Zeichnen bei distinguirten Familien, z. B. beim Grafen Stadion, Boul-Schauenstein, Fürst Hagfeld u. a.

Im Jahre 1826 erhielt Flaz an der Akademie den zweiten kaiserlichen Preis mit dem historischen Gemälde „Sektor und Paris nach Homers Iliade“ und im folgenden Jahre wieder den zweiten Preis mit einer Zeichnung nach lebendem Modell. In Wien verkehrte Flaz mit den gelehrten jungen Männern und Studenten aus Tirol

und Borarlberg, z. B. mit dem Kustos Bergmann (geb. 13. November 1796 zu Pittisau, gest. 29. Juli 1872 zu Graz), dem Professor Alois Flir (geb. 1805 zu Landeck, gest. als Rektor der Anima in Rom 1859), mit Professor Raphael Chyne von Bludenz u. a., die zusammen den „Borarlberger Klub“ bildeten. Von den jugendlichen Künstlern waren es Schwind, Steinle, Binder, Schulz u. a., denen Flaz sich angeschlossen.

Allein in jener Zeit lag in Wien die religiöse Malerei, wie fast überall, arg darnieder und selbst Kupelwieser (1796 bis 1862), der erst von Rom gekommen war, mußte Portraits und Aushängeschilder malen, um existiren zu können. Das behagte dem strebsamen, religiösen Flaz nicht, und er sah, daß ihm in Wien das Loos eines alten Zeichnungslehrers und mittelmäßigen Portraitmalers beschieden wäre und er entschloß sich, in seine Heimath zurückzukehren. Bei der Heimreise machte der Künstler in München durch einen Empfehlungsbrief Grillparzers mit Cornelius Bekanntschaft. Hier nun in Bregenz hielt sich Flaz ein Jahr auf, malte die zwei Seitenaltarbilder im Gebhardskirchlein, mehrere Kabinettsbilder und Portraits.

Im Jahre 1829 folgte der Künstler einer Einladung nach Innsbruck, wo sich die vornehmsten Familien von ihm malen ließen. Da machte er auch Bekanntschaften mit Familien aus den höchsten Kreisen, die auf seinem Lebenslauf einen bedeutenden Einfluß hatten und ihm ihre Liebe und Zuneigung immerdar erhielten. Hier machte er ferner Bekanntschaft mit Thorwaldsen bei Gelegenheit seiner Reise nach Deutschland und im Hause des Baron Buol mit Joseph von Görres. Neben dieser hohen Verehrung erwarb sich aber auch Flaz jene Summe, die es ihm möglich machte, das Ziel aller Künstler und auch das stete Ziel seiner Sehnsucht, die ewige Stadt zu besuchen. Im Oktober 1833 reiste er über Verona, Padua, Vicenza, Venedig, Bologna, Florenz nach Rom. Empfehlungsbriefe sollten ihm helfen, bald eine Unterkunft und Beschäftigung zu finden. Vom Fürsten Metternich wurde er dem damaligen kaiserlichen Botschafter Grafen Lützow empfohlen. Die Fürstin Odescalchi —

eine seiner ehemaligen Schülerinnen — schickte ihm ein Empfehlungsschreiben des Fürsten an seinen Bruder, den Kardinal Odescalchi in Rom, und Joseph von Görres gab ihm einen Empfehlungsbrief an Overbeck, den „neuen, aber frommen Raphael“, wie ihn Ludwig I. von Bayern nannte, mit dem Flaz zeitlebens in engster Freundschaft blieb.

Im österreichischen Botschaftspalais erhielt Flaz ein Wohnzimmer, erst nach sechs Monaten aber daselbst ein Atelier. Nun war ihm Zeit geboten, die Stadt Rom nach allen Richtungen zu durchwandeln, die weltberühmten Gallerieen, Museen und andere Sehenswürdigkeiten mit Muße zu seiner Belehrung zu benützen; die österreichischen Künstler gingen ihm dabei freudig an die Hand. Inzwischen malte er einige Portraits in Aquarell. So durch Empfehlung des Ministers Cornelius, der von 1834—1835 in Rom die Zeichnungen zum größten Freskobilde der Welt, zum „Jüngsten Gericht“, für die Ludwigskirche in München entwarf, die Gräfin Spaur, die im Jahre 1848 durch ihre Beihilfe zur Flucht des hl. Vaters nach Ganta berühmt gewordene Frau des bayerischen Gesandten Grafen Spaur, dann die Herzogin von Leuchtenberg für ihre Tochter, die Kaiserin von Brasilien und die Königin von Schweden, eine Amerikanerin, den Grafen Lützow, den Monsignore Grafen Reisch (nachmaligen Erzbischof von München und Kardinal), und später das letzte Portrait in Del, das er in Rom malte, die Gräfin von Montalembert, Frau des berühmten Verfassers des „Lebens der hl. Elisabeth von Thüringen“, des gelehrten Senators von Frankreich. Auch mehrere Kompositionen zu Montalembert's „hl. Elisabeth“ rühren von Flaz her.

Von jetzt an erhielt der Meister auch Bestellungen religiös-historischer Gegenstände. Aus dem Jahre 1836 stammt das Bild „Die Verurtheilung des hl. Sebastian“ für die Kirche in Ludesch und die „hl. Magdalena“ als Altarblatt für die Kirche in Flaurbug (Tyrol) gemalt, und 1837 hatte er das herrliche Bild „Rückkehr der Mutter Gottes von der Grablegung“ für Baron Buol in Innsbruck vollendet. Maria, begleitet vom hl. Jo-

hannes, der sie tröstet, und der hl. Magdalena, kommt beim Hause der Martha an, wo diese in Schmerz versunken auf der Treppe wartet, während der hl. Petrus weinend gegen den Calvarienberg gerichtet ist. Das Grab ist bewacht, der Calvarienberg ist leer und sind nur die Kreuze zu sehen; in der Landschaft herrscht heilige Stille.

Nach fünfjährigem Aufenthalte in Rom vermählte sich Flax am 20. Juni 1838 in Wien mit dem ihm in Rom bekannt gewordenen Fräulein Maria Reichsfreinin von Foullon-Norbeck, wodurch er mit hochadeligen Familien von Brüssel und Wien verwandt wurde, so mit dem berühmten Abbé Joseph Maria von Geramb, Generalprokurator des Trappistenordens. Er ließ sich in Innsbruck nieder und wohnte im Schlosse Büchsenhausen. Hier nun kam zu ihm der nachmals berühmt gewordene Maler Jakob Fink (geb. 1821 zu Schwarzenberg, der Heimath der Malerin Angelika Kaufmann) und machte im Zeichnen und Malen große Fortschritte. „In einem heißen Sommernachmittag (1839)“ — so erzählte Flax — „trat Fink mit seiner Bagage auf dem Rücken und die Stiefel unter'm Arm bei mir ein; denn letztere, welche auf das Wachsen berechnet waren, thaten ihm so wehe, daß er, wie er's auf der Alpe gewohnt war, leichter barfuß ging. Er legte den Weg von 14 Posten in minder als drei Tagen über's Gebirg zurück und brauchte als Zehrung 1 fl. 15 Kr.“ Hier in Innsbruck malte Flax u. a. für die Redemptoristen das Bild „Der hl. Alphons Liguori“ und 1839 den „Heiligen Joseph, wie ihm ein Engel im Traum erscheint,“ für den Appellationsrath Berauther, welches Bild dieser der Kirche in Hohenems schenkte, wo es sich über einem Seitenaltar befindet.

In Innsbruck konnte sich Flax nicht ganz heimisch fühlen und empfand er immer ein stilles Heimweh nach der ewigen Roma und da ihm hier auch das Klima nicht zusagte, entschloß er sich, nach Rom zurückzukehren. Er nahm seinen Schüler Fink mit sich, nachdem er zuvor sich um Gönner für denselben umgesehen hatte. Fink führte hier ungefähr fünf Jahre hindurch ein äußerst enthaltames, aber arbeitsreiches, eusig produktives Leben,

nur das eine Ziel im Auge, der Kunst und seinen Gönnern Ehre zu machen. Mit rührender Treue hieng der brave Jüngling an seinem Lehrer und Meister, der ihn wie sein eigenes Kind liebte und auch unter seinem eigenen Dache wohnen ließ. Im Mai 1840 trat Flax mit seiner Frau, seiner Nichte Carolina Gasser und mit Fink die Reise an und kamen über Venedig, Ferrara, Bologna und Florenz am 20. Juni in Rom an, welche Stadt nun die zweite Heimath werden sollte. Am 20. Juli bezog Flax mit seiner Frau und Nichte seinen Sommeraufenthalt in Frascati, vier Stunden von Rom entfernt; hier aber befiel ihn und seine Frau das Wechselfieber und zwar in so hohem Grade, daß beide zugleich mit den hl. Sterbsakramenten versehen werden mußten. Am zehnten Tage der Krankheit, den 31. Juli 1840, schied die edle fromme Frau des Künstlers aus diesem Leben, in Folge einer Frühgeburt; das erste Kind Anna war am 12. April 1839 schon in Innsbruck gestorben. Dem todkranken Flax konnte erst nach einigen Tagen, als er wieder zum Bewußtsein kam und etwas kräftiger geworden war, die erschütternde Nachricht vom Tode seiner Gattin und seines Kindes gemeldet werden. Beide, Mutter und Kind, waren bereits in der Domkirche zu Frascati beigesetzt, wo sie unter dem Marienaltar ruhen. Ueberaus groß war der Schmerz des zartfühlenden Künstlers, trostvoll für ihn aber auch das rührend schöne Beileidschreiben, welches Overbeck von Rom aus an ihn sandte.¹⁾

Nach sechs Jahren ruhmvollen Schaffens sollte des Meisters Seele wieder erneuter Schmerz verwunden. Am 6. Sept. 1846 starb nemlich nach vierzehntägiger Krankheit am Nervenfieber sein ausgezeichneteter Schüler Jakob Fink, erst 26 Jahre alt. Er selbst schreibt über diesen Todesfall: „Nicht leicht war der Verlust eines jungen Menschen so allgemein betrauert. Jeder, der seine Arbeiten oder ihn kennen gelernt, ja selbst die ihn nur vom Sehen kannten, beklagten seinen Hintritt. Wie schmerzlich mir sein Verlust ist, bedarf ich nicht zu

¹⁾ Abgedruckt bei Binder, Friedrich Overbeck: Sein Leben und Schaffen. Freiburg Herder. 2. Bd., S. 81.

sagen, denn ich liebte ihn wie mein eigenes Kind.“

Flaz führte von nun an, nachdem der unerbittliche Tod die engsten Familien- und glücklichen Freundschaftsbande allmählig gelöst hatte — 1848 starb auch sein Vetter, Joseph Maria v. Geramb — ein ganz der Kunst gewidmetes Stillleben; seine Gemälde bildeten seine Familie und in deren Kreis verlebte er, wie er oft sagte, seine seligsten Stunden.

Vom Jahre 1840 bis 1870 lebte Flaz — eine Reise nach Deutschland (1846) abgerechnet — ununterbrochen in Rom und diese dreißig Jahre waren eine herrliche Zeit der Arbeit, voll Begeisterung für die Kunst, ein Ringen nach idealen Schönheiten, und eine stattliche Reihe von Gemälden entstand in dieser Zeit. Im Jahre 1841 malte er „St. Joseph“, halbe Figur und Zirkelformat, für den Fürstbischof J. von Schiderer, nach dessen Tod das Bild in den Besitz des Kardinals Simor, Fürstprimas von Ungarn, kam. Im folgenden Jahre malte er für den Kaiser Ferdinand die „Geburt Christi“, welche für die kaiserliche Gallerie bestellt war, später aber auf den Wunsch des Kaisers zum Hochaltarbild in der Hofkapelle bestimmt wurde. Der Karton davon befindet sich im Bildersaal des Landesmuseums in Bregenz.

Ein großes Altarblatt in der Franziskanerkirche zu Schwaz in Tirol, welches die „Glorie des hl. Franziskus“ darstellt, hat seiner Zeit bei der Kunstausstellung an der Porta del Popolo im Jahre 1846 allgemeine Bewunderung auf sich gezogen. Der hl. Franziskus schaut entzückt den in den Wolken neben der Gottesmutter thronenden Heiland. Unten auf der Erde befinden sich die hl. Elisabeth von Thüringen, der hl. Antonius von Padua, die hl. Klara mit der Monstranz in der Hand und der hl. Bonaventura, die Mitglieder des dritten Ordens des hl. Franziskus repräsentirend. Im Hintergrund die Stadt Assisi. Das gleiche Gemälde „hl. Franziskus“ befindet sich in der Franziskanerkirche in Krakau (Galizien).

Als Juwel des Meisters wurde von jeher von seinen Freunden eine Madonna bezeichnet, die unter dem Namen „Adoro te“ bekannt ist und die er öfter ausge-

führt hat, das erstemal im Jahre 1852. Ueber diese hl. Jungfrau, die sich anbetend und liebend über das auf dem Boden liegende Kind neigt, dessen Goldseligkeit sich nicht beschreiben lasse, wie des Künstlers Freund Flor schreibt, äußerte sich Overbeck: „Das ist die schönste Madonna, die in neuester Zeit gemalt worden ist,“ und Cornelius, der bei diesem Urtheilspruche ebenfalls anwesend gewesen sei, habe dem Meister auf die Achsel klopfend gesagt: „Das ist nun ein Bild, das ich auch für mich wünschte.“ Unter andern wurde das Meisterwerk noch gemalt 1858 für den anglikanischen Pastor Dr. Glossoz in London, 1859 für den damaligen Statthalter von Tirol und Vorarlberg Erzherzog Carl Ludwig, 1869 für den Grafen Trauttmannsdorff, ehemaligen österreichischen Botschafter beim hl. Stuhl, auch ist das Bild in den bekannten Düsseldorfser Stichen reproduzirt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Ausstattung einer Taufkapelle mit figürlicher Glasmalerei.

Von Dr. Heinr. Didtmann in Linnich (Rheinland).

(Schluß.)

Es folgt das vierte Fenster mit der Taufe des äthiopischen Kämmerers, aus dessen Munde die Worte strömen: Ich glaube, daß Jesus Christus der Sohn Gottes ist. Ein damascirtes Wappenschild mit dem Zeichen j. h. s. füllt das obere Blatt des Maßwerks, während in den beiden unteren zwei Adler die Wirkung der Taufe versinnbildlichen, der eine in eine Quelle niedertauchend, der andere zur Sonne aufsteigend, sic aquilam senen fons mutat in iuvenem. Die Kreuzblumen sind in Anlehnung an die Bibelstellen Ezechiel 36, 25 und Zacharias 13, 1 durch die Brustbilder der betreffenden Propheten ersetzt; bei den Glaubenssägen die Halbfiguren der H. Philippus und Bartholomäus.

Alle Vorbilder verleiteten zu der theilweise recht naturalistischen, um nicht zu sagen naiven Auffassung des fünften Bildes. Naaman, mit dem warnenden Gifthorn der Aussätzigen versehen, wäscht sich im Jordan; ein durch den oberen Theil der architektonischen Bekrönung geschlungenes Band

enthält die Aufforderung des Propheten zur siebenmaligen Waschung. Ähnlich wie die Rundschafter ist hier eine andere Gruppe unvermittelt in das Maßwerk hineingezeichnet, Elias gießt Wasser über die Hände des Elias. Im Sockel S. Matthäus und S. Simon.

Den Schluß der Reihe bildet der bethlehemitische Kindermord, dessen graufiger Eindruck durch die Maßwerkfüllung einigermaßen gemildert wird. Um den Stern herum schmiegen sich die Brustbilder der hl. Dreikönige in die Blätter des Dreipasses, während in den kleinen Zwickeln die Zeichen des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe die Wirkung der Geburt des Heilandes verkünden. Bei den Schlußsätzen des Credo die Apostel Judas Thadäus und Matthias.

Soviel über den geistigen Inhalt der sechs zweitheiligen Fenster, welche ein ebenso abwechslungsreiches wie in sich abgeschlossenes Ganze bilden. Es erübrigt nur noch, kurz einige Bemerkungen über die Durchführung der Glasgemälde anzuschließen. Wie bereits erwähnt, wurde auf ausdrücklichen Wunsch der spätgotische Stil gewählt, dessen Eigenthümlichkeiten sich freilich nur in der allgemeinen Anlage, in der Architektur, dem Hintergrund und dem Faltenwurf der Gewandung bemerkbar machen; bezüglich der Gesichter, der Hände, sowie der Haltung und Zeichnung der Figuren wurde der Auffassungsgabe und dem künstlerischen Können der Neuzeit wenigstens einigermaßen Rechnung getragen.

Seit dem Wiederaufleben unserer farbenstrahlenden Kunst ist von berufener Seite gar viel darüber geschrieben worden, wie sich dieser neubelebte Kunstzweig verhalten soll. Mit welchem Erfolg? — Man betrachte nur die Leistungen bis weit in die 80er Jahre des verflossenen Jahrhunderts und die über dieselben gefällten Urtheile seitens angeblicher Kenner. Seit zwei Jahrzehnten sind dank den thatkräftigen Bemühungen wirklicher Kunstverständiger erfreuliche Fortschritte gemacht worden. Der eine will die alten Werke treu nachgebildet wissen, ein anderer verlangt ebenfalls Nachahmung der Alten, allerdings unter verständiger Vermeidung der bei jenen vorkommenden Fehler, ein

dritter endlich beansprucht in Zeichnung und Anlage weitgehende Ausnutzung der heutigen Auffassung und der technischen Fortschritte, also unbekümmert um jedwede Ueberlieferung weiche Malweise oder gar die schwere Linienführung im Stil der „Jugend“.

Strenges Festhalten an den entsprechenden Stilformen, unter Anlehnung an gute Vorbilder jener Zeit, ist unter allen Umständen bei der Ausstattung bezw. bei der Wiederherstellung alter Monumentalbauten geboten; hier ist in der Regel selbst bei der großen Masse des Volkes, wenn auch nicht gerade Verständniß, so doch ein gewisses Einverständniß mit den alten Formen vorhanden. Die Gemeinde hat durch den steten Verkehr mit dem altherwürdigen Bau, durch den immer wiederholten Anblick alter Tafelgemälde oder Bildschnitzereien sich mit der mittelalterlichen Eigenart vertraut gemacht; infolge der von den Vätern hergebrachten Ueberlieferungen sind ihnen die stilisirten Formen allgemach lieb geworden.

Dieselbe strenge Richtung, freilich unter gänzlicher Vermeidung zeichnerischer Unrichtigkeiten, läßt sich bei wirklich bedeutenden neueren Kirchenbauten vertreten, wenn man von der berechtigten Anschauung ausgeht, daß die strengen Zeichnungen mehr sinnbildliche Darstellungsweise, also gewissermaßen eine Bilderschrift sein sollen. Noch leichter wird der Entschluß bei Anwendung spätgotischer Malerei, da die Arbeiten jener Zeit unserer heutigen Geschmacksrichtung mehr zusagen, als die strengen Werke romanischen oder frühgotischen Stiles.

Bei dem Entwurf der Taufkapellenfenster wurde bezüglich der Zeichnung der wichtigste Gesichtspunkt scharf im Auge gehalten, nemlich die sorgfältige Berücksichtigung derjenigen Eigenthümlichkeiten, welche die Glasmalerei an sich verlangt, die Wahrung des Glascharakters, den Grundsatz der Stoffgerechtigkeit. Jeder Stoff verlangt in der Kunst eine eigene Behandlung, er spricht sozusagen seinen besonderen Dialekt. Anders sind die Formen der Holzschnitzerei, als diejenigen der Bildhauerei in Stein und Marmor, anders wiederum bei Erzguß, Bronze und Silber. Andere Linienführung bedingt das Mosaik und die

Wandmalerei als die feinere Tafelmalerei und denselben Stilgesetzen gemäß muß bei der Glasmalerei verfahren werden. Das Glasfenster muß Fenster bleiben, und darf nicht mit bemalten Gläsern gleich wie mit ölburchtränkten Transparenten zugesetzt werden. Glas und Blei müssen als solche sichtbar, ich möchte fast sagen fühlbar sein. Bei vernünftiger Befolgung dieses Grundgesetzes, dem Wesen des Stoffes und dem Zweck des Fensters, Licht einzulassen, nach jeder Hinsicht gerecht zu werden, wird eine richtige Zeichnung, falls dieselbe im übrigen würdig gehalten ist, keineswegs störend wirken.

Das Fenster muß Fenster bleiben; diese Grundbedingung gilt in unserer heutigen, des Lesens kundigen Zeit vor allem bezüglich der Farbgebung und der technischen Behandlung. Genügende Helligkeit ist ein äußerst wichtiges Erforderniß, soll nicht das Glasgemälde gänzlich seinen Zweck verfehlen. Hier ist es wieder die spätgothische Glasmalerei, welche bei dem Vorwalten eines silberglänzenden, von goldigem Silbergelb belebten Weiß, bei sparsamer Anbringung weniger, aber leuchtender Farbgläser dieser Anforderung am besten nachkommt. Nicht dringend genug kann der richtige Mittelweg zwischen der kräftigeren Farbgluth der süddeutschen Schule und der vorwiegend weißen Farbgebung der niederheinischen Glasmalerei empfohlen werden. Aus dem nemlichen Grunde soll auch bei der Schattirung der tiefbraune Mittelton nur spärlich in Anwendung kommen.

Diese Gesichtspunkte, welche näher auszuführen wir uns versagen müssen, waren für die Linnicher Werkstätte bei der Anfertigung der Düsseldorfer Taufkapellenfenster maßgebend. Das warm abgestimmte Weiß, welches bei der sorgfältigen Zusammenstellung aus verschiedenen Antikgläsern einen perlmutterartigen Glanz aufweist, nur hie und da belebt mit den verschiedenen Abstufungen des Silbergelb von hellster Citronenfarbe bis zum tiefsten Orange, nur mäßig mit Schwarzloth überzogen, läßt die kräftigen Farbgläser der damascirten Hintergründe und der reichverzierten Gewänder um so wirkungsvoller hervortreten, so daß eine glückliche Vereinigung hinreichender Lichtfülle mit wohl-

thuender Farbenstimmung erreicht ist. Solche Lösung, farbenprächtige Glasmalereien mit dem Bedürfniß nach Licht in vollkommeneren Einklang zu bringen, wird der farbenleuchtenden Kunst hoffentlich neue Freunde erwerben, dieselbe aber sicherlich vor dem verderblichen Schicksal bewahren, welches die alten, farbenreichen Denkmäler im schlimmen Zeitalter der „Aufklärung“ zu erdulden hatten unter der verblendeten Lösung: „Mehr Licht!“

Noch einmal das Londorfer Wappenbild.

Von Hr. Reiter in Bollmaringen.

Nach einer Mittheilung von Dr. Mone in Karlsruhe („Archiv“, Jahrgang 1898, S. 19) ist das Londorfer Wappenbild auch in der Karmeliterkirche zu Vopparb am Rhein zu finden. Unterhalb des Bildes sind dargestellt: Margaretha von Elz, geb. v. Helmstatt, und ihr ältester Sohn Georg v. Elz, Comthurburg der Valley Elsaß, welcher nach der Inschrift das Bild zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit hat machen lassen.

Wie verhält es sich nun mit dem Londorfer Bild, haben vielleicht bei Bestellung desselben auch die von Elz mitgewirkt?

Zur Beantwortung dieser Frage möchten wir anmit einige Anhaltspunkte geben und damit zu neuer Forschung anregen.

Daß das fragliche Gemälde nach Londorf-Bollmaringen gekommen ist, dürfte wohl auf die Herrn von Neuhausen zurückzuführen sein, welche etwa von 1550—1640 das freifürstliche Gut Bollmaringen-Göttelfingen inne hatten und mit dem ehemals berühmten Geschlecht der Herrn von Neuneck verflochten waren. Wie nun aber zwischen denen von Neuhausen und denen von Neuneck verwandtschaftliche Beziehungen bestanden, so lassen sich solche wenigstens für eine spätere Zeit auch für die von Neuneck und die von Elz nachweisen. Alexander von Neuneck, Oberst zu Hof und Festungskommandant zu Coblenz, verheiratete sich im Jahre 1637 mit Anna Johanna, Tochter des kurtrierischen Rates und Oberamtmannes zu Coblenz, Friedrich Wolf von Elz und der Agnes Apollonia von Hagen. Die Tochter dieses Alexander, die letzte ihres Geschlechtes, vermählte im Jahre 1678 ihre Glatter Besitzungen dem Erz- und Domstift Trier, an dem ihr Oheim Johann Wilhelm Ludwig von Elz als Dechant wirkte. In der Kirche zu Glatt in Hohenzollern befindet sich das Grabdenkmal des Oberst Alexander und seiner Gemahlin Anna Johanna mit dem Elz'schen und Neuneck'schen Wappen.

Literatur.

Die römischen Katakomben. Von Dr. Anton Weber, o. Professor am Kgl. Lyceum Regensburg. Mit vielen Abbildungen. Zweite, sehr vermehrte Auflage. Mit oberhirtlicher Genehmigung. 8^o, 167 Seiten. In Umschlag gebunden. M. 1.20.

Die erste Auflage vorliegender Schrift war der Abdruck eines Vortrages, den der Verfasser vor den Alumnus des Priesterseminars zu Regensburg gehalten hat. Sie erhebt darum nicht den Anspruch, etwas Originelles bieten zu wollen, sondern gibt nur eine allgemein verständliche Belehrung des Gegenstandes nach den diesbezüglichen Werken von Kraus, Kaufmann, Kirsch, Kuhn, de Rossi, de Waal, Wilpert u. s. w. In fünf Abschnitten behandelt sie Anlage und Geschichte der Katakomben, die Inschriften, die bildende Kunst, Kleinkunst und „Abbildungen und Bibel“. Wir finden es sehr lobenswerth, daß der Verfasser in dieser populären Weise die mühevollen Arbeiten der Altertumswissenschaft auch größeren Kreisen zugänglich gemacht hat und wird das Büchlein in diesem Jubeljahre besonders manchen Rompilgern, welche die altchristlichen „Gottesäcker“ besuchen wollen, gute Dienste leisten. Es eignet sich übrigens auch als Vorstudium oder Einleitung in die Wissenschaft der altchristlichen Archäologie.

Das goldene Zeitalter des Klosters St. Gallen. Ein Kulturbild von Franz Xaver Wegel. Zweite Auflage. Ravensburg. Verlag der Dorn'schen Buchhandlung (F. Alber). 1900. 175 S. Mk. 1.50.

Auch dieses dem Bischof von St. Gallen gewidmete Schriftchen ist in seinem ersten Erscheinen aus Vorträgen entstanden und führte ursprünglich den Titel: „Die Wissenschaft und Kunst im Kloster St. Gallen im neunten und zehnten Jahrhundert.“ Der Verfasser, Domherr und Dekan in Lichtensteig, ist weit bekannt durch seine zahlreichen, im gleichen Verlage erschienenen Volksschriften, die so recht aus dem Leben und für das Leben geschrieben sind, volkstümlich im eigentlichen und edelsten Sinne des Wortes. Hier lernen wir den gewandten Volksschriftsteller mehr von wissenschaftlicher Seite aus kennen und zeigt sich auch hier seine Feder als tüchtig, gewandt und auf der Höhe der Zeit. Er zeichnet in trefflichen, wenn auch flüchtigen Zügen die Männer, die einst in der altherwürdigen Fürstabtei St. Gallen gelebt und gewirkt, und die „fortleben in der Erinnerung der Nachwelt; und je ärmer die Gegenwart an wahrhaft großen Gelehrten und Künstlern ist, desto süßer wird uns das Andenken an jene Männer der Klosterzelle, die, einst die Leuchten ihrer Zeit, in Wissenschaft und Kunst der Mitwelt den Lorbeer streitig machten“. In vier Abschnitten ziehen vor unserm Auge vorüber „Die Wissenschaft des Klosters St. Gallen im Entstehen“, „Die Träger der Wissenschaft“, „Die Schätze der Wissenschaft (und Kunst) in St. Gallen“, „Die wissenschaftlichen Leistungen“. Der Verfasser beschränkt sich jedoch bei seiner Darstellung auf das neunte und zehnte Jahrhundert, „weil das Kloster St. Gallen in dieser Zeitperiode seine schönsten wissenschaftlichen Blüten getrieben“.

Opus Sti. Lucae. Wir haben schon in Nr. 5 des „Archiv“ auf diese von der „öster-

reichischen Leo-Gesellschaft in Wien, in der Joseph Noth'schen Verlagsbandlung, Stuttgart und Wien 1900“ erschienenen Kunstblätter hingewiesen und können hier bloß das dort Gesagte wiederholen. Es sind uns unterdessen zwei weitere Lieferungen, III und IV mit je 10 Tafeln, zugesandt worden, und wir wären fast in Verlegenheit, wenn uns die Aufgabe würde, die schönsten Blätter davon auszusuchen. Hochinteressant für Kenner und Freunde der christlichen Kunst sind besonders die bisher unedierten Blätter, wie St. Longinus, nach einer Handzeichnung von Eduard v. Steinle, und ein wunderliebliches Madonna-Bildchen nach einer Handzeichnung desselben Meisters im Besitze seines Sohnes, des Herrn Justizrates Dr. Ed. v. Steinle in Frankfurt a. M., die heilige Familie, nach einer Meistritzzeichnung in der erzherzoglichen Sammlung Albertina in Wien, von Joseph v. Führich, ein unsäglich schönes, liebliches Idyll; von ihm auch die Hochzeit von Kana, ebenfalls nach einer unedierten Zeichnung in der Albertina, St. Franz de Paula empfängt das Symbol („Charitas“) des von ihm gestifteten Ordens, v. Sassoferrato, nach einer Delibibstizze in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este u. a. Freunde der Fr. Overbeck'schen Kunst werden überrascht sein, hier auch die sechs ersten Stationen des für den Bildhauer Hoffmann im Jahre 1861 komponierten Kreuzweges zu finden; sie sind nach bisher nicht weiter bekannten Handzeichnungen des Altmeisters im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien hergestellt.

Nach den vorliegenden Blättern haben wir das Vollkommenste, was uns von den reproduzierenden Künsten in der Neuzeit in die Hände gekommen ist.

Wir fügen hier an, daß die oben genannten Stationen schon in eigener Ausgabe in demselben Noth'schen Verlage erschienen sind und zwar unter dem Titel: „Der heilige Kreuzweg. Bilder von Friedrich Overbeck (Handzeichnungen im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien). Text von P. Tillmann Besck S. J. Mit Approbation des fürstbischöflichen Ordinariats von Wien, Oesterreichische Leo-Gesellschaft. Verlag von Joseph Noth in Wien und Stuttgart 1900.“ Ladenpreis, broschiert 85 Pf. Ein prächtiges Büchlein, dem die weiteste Verbreitung zu gönnen ist!

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing- und Rothguß von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe, im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präl. Schwarz, gefertigt

Wilh. Sedlmair,
Golds- und Glödengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. 10. 1900.

Die christliche Kunst auf den Ausstellungen im Glaspalast und in der Seccession in München.

Von Stadtpfarrer Dr. Kahr in Geislingen.

I. Die Ausstellung im Glaspalast. Malerei.

Es ist nicht gerade Freude und frohes Hoffen, was den bewegt, der die christliche Kunst auf einer modernen Ausstellung studiren will. Oft kann man sich eines gewissen Bangens vor den drohenden Ueberraschungen nicht erwehren, und mancher mag sich schon entsetzt haben, wenn ihm sein Katalog eine Flucht nach Aegypten oder einen Gang nach Bethlehem oder die Emmausjünger ankündigte, während sich auf dem Bilde eine oberbayerische Holzhackerfamilie oder modern zerlumpte und degenerirte Gestalten präsentirten, die nicht die leiseste Spur des idealisirenden Einflusses einer in Gott lebenden Seele auch auf den äußern Menschen zeigten. Aber geradezu niederschmetternd war die Wirkung, wenn man, wie in München jedes Jahr und z. B. in Dresden im vorigen Herbst Gelegenheit geboten war, sich in die Ideale der Malerei vergangener Jahrhunderte versenkt hatte und dann eine moderne Ausstellung betrat. Anstatt des „neuen Lebens“, welches die Ueberschrift über der Darstellung der modernen Kunst in einer vielgelesenen Kunstgeschichte kündigt, glaubt man den Moderdunst der Decadence einzuathmen. Etwas befriedigter scheidet man diesmal von München — nicht als ob man einen neuen Aufschwung der Kunst konstatiren könnte; sind doch selbst ihre ergebensten Anbeter diesmal ziemlich kleinlaut. Den Eindruck von etwas wesentlich Neuem hat man überhaupt nicht. Im Gegentheil: Man kann sich trotz der 2598

Nummern der beiden Kataloge des Gefühls der geistigen Verarmung nicht erwehren, der Armuth allerdings nicht an Gegenständen, noch an Formen, noch an Farben. Ist doch die Erde konterfeit vom schlichten Bächlein im Schwarzwald bis zur brandenden Hochfluth, die Thierwelt vom „Froschkönig“ bis zum Elephanten in der Prairie und die Menschheit von Mutter Eva bis zu Lenbach's Töchterlein — und die Art, die Natur und das menschliche Leben wiederzugeben, präsentirt sich in allen Stadien, vom sflavischen, am Kleinen hängenden Nachmalen bis zum kühnen Hinwegsetzen über alles nebenächliche Detail, zum völligen Aufgehen in der stillen, einsamen, gewaltigen Natur und dem großzügigen, frei schaffenden Reproduziren derselben. Das Reich der Formen hat sich die Kunst erobert und beherrscht es in manchen ihrer Jünger mit souveräner Gewalt, aber das Reich der Ideen und ein gutes Stück der Vergangenheit und der Liebe zu derselben scheint ihr verloren gegangen zu sein — drum ist es eben eine moderne Kunst, und doch auch wieder nicht modern und nicht zeitgemäß; denn wenn man die Zugkraft der Kunst nach der Kaufkraft ihrer Produkte taxiren soll, so muß man konstatiren: abgesehen von wenigen bevorzugten Sammlungen und gewissen regierenden oder mediatisirten Fürstenhäusern, in denen das Kunstmäcenat vom Ahn zum Enkel sich fort-erbt, geht das Publikum ziemlich kalt und ungerührt an all' den Herrlichkeiten vorüber. Doch kann man von der christlichen Kunst auf den Münchener Ausstellungen dieses Jahres mit Freude sagen, es wird weniger Abstoßendes und mehr Erfreuliches geboten als in früheren Jahren. Dazu kommt ein weiterer Vorzug. Es gibt auch in der Kunst ein

Gebiet der *res spiritualibus annexae*. Ich möchte dazu die Wiedergabe des kirchlichen Lebens und der kirchlichen Persönlichkeiten, des Gottesdienstes, des Klerus, des Mönchs- und Klosterlebens zc. rechnen. Und da ist eine entschiedene Besserung nicht zu verkennen. Jene tonnenartigen oder stupiden Gestalten im geistlichen Gewand, welche jeden abstoßen mußten und trotzdem oder eben deshalb das Gaudium so vieler Zuschauer erregten, sie sind diesmal fern geblieben. Zwar schreitet der Kardinal (625) im „Vorzimmer des Ministers“ mit souveräner Verachtung durch die Reihen der devot sich beugenden Schranzen, und der Pfarrer, der den beiden jugendlichen „Dorsheren“ ins Gewissen redet (911 a), hat eine etwas lang und dick geratene Nase, aber das eine wie das andere kann ja vorkommen und soll schon dagewesen sein. Dagegen kann man an dem aquarellmalenden Mönch „an der Arbeit“ (Nr. 254) von Fleischbrunnungen oder an dem in die Sternennwelt sich vertiefenden Klosterbruder (Schlitt, „Astronom“ 909) oder an den Worten im Gebet von Popert (1355) oder bei der Betrachtung von Tarenghi (1442) sowohl was die sachliche als die künstlerische Behandlung betrifft, seine Freude haben. Der Einsiedler, den eine nackte Frauensperson zum Objekt ihrer Verführungskünste gewählt hat (964) — einige Kleidungsstücke möchte man ihr allerdings wünschen — ist ein ergreifendes Bild heldenmüthigen Ringens mit der Verlockung. Auch gegen Heinrich Lessings „aus der Reformationszeit“ (599) läßt sich nicht viel einwenden. Es mag dann und wann vorgekommen sein, daß ein eifriger Ordensmann einem von Reformideen angehauchten Weltkind mit seinem ganzen Wissen zu Leibe rückte, während ein Ordensbruder von weniger unzweifelhaftem Beruf abseits saß, bei einem Krug Klosterbräu die trüben Zeitläufe zu vergessen suchte und dabei ein Gesicht machte, als wollte er zum Hohn auf allen gelahrten Disput *anticipando* das Liedchen singen: „Der eine heißt den andern dumm, am End weiß keiner nix.“ Und wenn Stelzinger in seinem „Klosterleben“ darstellt, wie einem Jünger des hl. Lukas in der Klosterzelle ein Ordensbruder mit

einem Kind auf dem Schooß Modell sitzen muß zu einer thronenden Madonna, so beweist ein Blick auf das eine oder andere in der Klosterzelle gemalte Bild heiliger Frauen, daß das Sujet nicht aus der Luft gegriffen ist. Doch zurück vom Genre zur christlichen Kunst im eigentlichen und engeren Sinn des Wortes.

Sie zerlegt sich von selber in zwei Gruppen, je nachdem sie mehr Fühlung hat mit den Modernen oder den Alten. Zu der modernisirenden Gruppe rechnen wir vor allem Kirchbach's großes Altarbild für die Kirche von Neuhaus (492 a): Christus am Kreuz. Das Milieu ist modern, die Composition aber ohne die Extravaganzen, die jener Begriff oft in sich schließt. Christus ist bereits verklärtes Licht; von da an umschließt ihn und die ganze Umgebung, auch die Gruppe zu seinen Füßen, trübes Dunkel. Maria und Johannes reichen sich in stummem Schmerz die Hände, Johannes kann das Schreckliche noch nicht recht glauben; die Muttergottes dagegen ist sich klar geworden darüber und trägt ihr Leid in stiller Ergebenheit.

Hieran mag sich Barison's Christus reihen (29): das Brustbild eines Crucifixus; das Ganze durchwühlt von rasenden Schmerzen, in dem wehmüthig zum Himmel gerichteten Blick eine stille Thräne, auf den Lippen die Klage: mein Gott, warum hast Du mich verlassen? Ein tief empfundenes, ergreifendes Bild, realistisch, aber nicht derb.

Etwas anmüthiger ist Eichstädt's „Emmaus“. Christus hat eben das Brot gebrochen und löst sich in lichten Duft auf; der eine der Jünger hat sich stammend erhoben, der andere ist auf's Knie gesunken. Staunen, Ueberraschung, Zweifel ringen miteinander in Mienen und Gebärden. Die blühenden Blumen künden eine wonnige Zeit und die lieblich untergehende Sonne einen schönen kommenden Tag — ein treffendes Bild aus den Frühlingstagen der jungen Kirche.

Auch Döpler's hl. Georg (179) hat seine Vorzüge. Doch thäte es denselben keinen Eintrag, wenn die befreite Königstochter sich etwas von ihrer Garderobe umgelegt hätte. Es steht doch nicht in

der Legende, der Drache habe ihr die Kleider vom Leibe gefressen. Am selben Fehler leidet Bredt's „Eva und Maria“ (99). Es ist ja nicht das erstemal, daß Eva in supralapsarischer Nacktheit dargestellt wird, aber eine Dirne muß sie deshalb noch nicht sein und wenn sie als solche neben einer durchaus würdig gefaßten Muttergottes steht, so ist die Wirkung doppelt widerlich.

Max Ehrler gibt in seiner „Madonna“ mit dem Kinde (664) eine anmuthige Familienscene voll Glück und Freude, aber mehr allerdings nicht. Sein Gloria in excelsis Deo (663) — singende Engel — geht an. Auch Sala's mater amorosa (877) schildert lediglich das Mutterglück Mariens. Erter's „Weihnachten“ (232) — in ein modernes Gebirgsdorf verlegt — und Spiegel's „heilige Familie“ (1424) — eine Musikantentruppe im Biedermannskostüm bringt der heiligen Familie über den Gartenzaun hinüber ein Ständchen — sind verunglückt. Auch Schiestl's „verlor'ner Sohn“ (896) widert einen an, obgleich die Landschaft, in der er sitzt, an Hans Thoma mahnt und ihm selber ein tüchtiger Moralist nicht abzusprechen ist. Mehr befriedigen die „Madonna“ (897) und St. Wendelin (898) vom selben Künstler. Dagegen gehört zu einem heiligen Isidor (1402) doch noch mehr, als ein blaues Fuhrmannshend, eine Peitsche und eine Kuh am Strick. Hätte der Maler den Heiligenschein weggelassen, seinem Sujet noch eine Tabakspfeife in den Mund und dem ganzen den Titel gegeben: „Bauer von der Ulmer Alb am Markttag“, so wäre es ein vorzügliches Bild.

An Cranach erinnert Saffer's „Apostel“ (876). Tüchtige Arbeiten sind Stürz's Ahasver (1005) und Lautenschlager's „Glaube“ (580). Auch Laupheimer's Maria geht noch an (574), wenngleich sie vom gewöhnlichen Typus abweicht. Sinkel's „Ave Maria“ (961c) leidet unter der Ähnlichkeit mit Murillo. Benschlag's „Rast auf der Flucht nach Aegypten“ (59) ist ein anmuthiges Bild, nur ist die Felswand im Rückwand etwas steifleinen. Jochnu's heilige Familie mit Engeln (450) geht an. Cairati's Spes nostra (118c) ist ein duftiges, sorgfältig ausgeführtes Bild, aber wenn es Maria darstellen soll,

etwas zu süßlich. Mehr Kraft besitzt Schleichner's „Charlamstag“ (1403). Maria en profil trägt in stillem Schmerz die Dornenkrone vorüber, Ausblick auf Golgatha. Kolmsperger's Entwürfe zu Deckengemälden sind zu skizzenhaft gehalten, um definitiv beurtheilt werden zu können, aber auch so muß anerkannt werden, daß sie würdige Figuren bieten und die schwierigen perspektivischen Probleme glücklich lösen; ebenso L. Thoma's Kartons (1443 und 1444). Herterich's „Erlöser“ (386) gibt in tüchtiger Ausführung eine etwas ungewöhnliche Composition. Told's Cécilia (1026) ist eine anmuthige Illustration zu einer Scene aus Wiseman's Fabiola. Samberger's Paulus (882a) ist skizzenhaft behandelt, entspricht aber mit seiner Energie und Wucht dem Selbstporträt des Weltapostels in seinen Briefen.

Haben uns schon Sinkel und Thoma auf die Art vergangener Jahrhunderte zurückgewiesen, so haben wir in den nunmehr zu behandelnden Künstlern ausgeprägte Jünger einer Kunstübung früherer Zeiten. Sie sind zwar in der prosaischen Nähe des sehr modern eingerichteten Glaspalastrestaurants untergebracht, aber trotzdem fühlt man sich bei ihrem Anblick sofort in vergangene Zeiten versetzt.

Gabriel Hacl hat seinen Altar für die Paulskirche ausgestellt. Man darf dem Gotteshaus zu diesem herrlichen Schmuck gratuliren. Es ist ein Triptychon: Mariä Verkündigung und Heimsuchung und die heiligen drei Könige, alles in der Art der Kölner Schule, das Kolorit kräftig und feierlich, die Composition harmonisch.

Etwas individueller gehalten sind Feuerstein's Werke. Aber trotzdem mahnen sie an die stille, weihvolle Anmuth gothischer Kunstdenkmäler. Bei seiner Verkündigung treten Maria wie der Engel aus der objektiven Ruhe mittelalterlicher Andachtsbilder heraus. Im Auge Mariens liegt das Bangen wegen ihres Keuschheitsgelübdes und im Gesichtsausdruck des Engels der beruhigende Hinweis auf den heiligen Geist; und doch stimmt das Bild zur Andacht. Ein Andachts- und Familienbild im besten Sinne des Wortes ist die heilige Familie Feuerstein's: eine Scene voll Anmuth und doch nichts Süßliches und Profanes.

Noch weiter als Feuerstein und Hackl führt uns Fritz Kunz zurück mit seinem Triptychon: Ave Maria, ecce ancilla domini, et verbum caro factum est. Er repräsentirt die Beuroner Kunst. Wohl ist ihrer Farbengebung etwas mehr Gluth eingehaucht und ihren Figuren etwas mehr Bewegung gegeben, aber das Befremdliche, Archaische, das allen ihren Werken eigen ist, findet sich auch hier, und in dieser Umgebung ist es doppelt auffällig. Wer sich über diese Eigenart orientiren will, möge die Begleitworte zu dem Beuroner Kreuzweg nachlesen. Bloß wäre der Beuroner Charakter gewahrt geblieben, auch wenn der Kopf des Jesuskindes ein ganz klein wenig kleiner und die Augenlider der Muttergottes etwas weniger schwer ausgefallen wären. Den Schluß dieser Gruppe möge unser Landsmann Fugel bilden, nicht als ob er gothisirte oder ägyptisirte; er steht in der Technik auf den Schultern der Modernen. Auch seine Gestalten sind individueller, realistischer, mitunter auch derber, als wir es von der klassischen und klassizistischen Malerei her gewöhnt sind. Seine Fehler hat er auch schon gemacht und man hat nicht verfehlt, sie ihm vorzurechnen. Aber von den Extravaganzen der heutigen Kunst hat er sich freigehalten. Die vielen Aufträge, die ihm in seiner eigenen Heimath geworden sind, mögen ihm ein Beweis sein, daß man seine Kunst zu schätzen weiß. Es sind meist monumentale Werke, Wand- und Deckengemälde. Die beiden in München ausgestellten Altarflügel, Kreuztragung und Kreuzabnahme (271 a und 271 b) zeigen, daß er auch auf diesem Gebiet seinen Mann stellt und reihen sich würdig an sein Abendmahl.

Plastik.

Die christliche Plastik ist verhältnißmäßig stark und — wir können's jetzt gleich verathen — gut vertreten. Busch's „verlor'ner Sohn“ ist zwar etwas drastisch und seinem heiligen Antonius möchte man ein wenig mehr heilige Scheu wünschen, wenn es ein Kirchenbild sein soll. Dagegen ist sein heiliger Benediktus eine imponirende Gestalt, nicht so sentimental, wie man es jenseits der Vogesen liebt, aber auch nicht so derb, daß er, in eine

braune statt in eine schwarze Kutte gehüllt, als Pelsmäntel figuriren könnte. B. Schmitt's Altar für Großenbach ist, was den Aufbau und den figurlichen Schmuck betrifft, ein gelungenes Werk; ebenso seine heilige Familie. Bosnick-Prag ist Realist, aber seine Madonna wie sein Christus in der Wüste sind immerhin noch würdige Gestalten. Dietsche's Krucifix klingt an die romanische Kunst an, ohne steif zu sein.

Waderés heiliger Georg ist eine glückliche Combination von Demuth und Kraftbewußtsein und auch seine beiden Gruppenbilder zeigen ihn auf der Höhe, auf der wir ihn in früheren Jahren sahen. Weniger individuelle Kraft verräth Winkler's Madonna. Barcaglia's Ecce homo spricht an, auch noch Beyrer's Cäcilia, dagegen ist die von Hinterseker schon mehr moderne Porträtbüste.

So zeigt auch diese Ausstellung, daß die christliche Kunst überall da Tüchtiges leistet, wo sie sich ihrer Ahnen nicht schämt, die Fühlung mit der Natur und dem Leben nicht verliert und sich ihres christlichen Charakters und ihrer idealen Aufgabe bewußt bleibt; daß es ihr andererseits schwer fällt, ihre Würde zu bewahren, wo sie über die eine oder andere der angeedeuteten Schranken sich hinwegsetzt.

Und nun zu den Secessionisten.

II. Die Secession.

Sie hat ihren Namen von der vor Jahren erfolgten Absonderung, und daß ihre Mitglieder, wenigstens was die religiöse Malerei betrifft, Sonderlinge sind, kann man ihnen bezeugen. Allerdings haben sie sich im Lauf der Jahre gehäutet, und zwar so gründlich, daß demnächst nichts mehr übrig bleibt. Immerhin ist die religiöse Kunst diesmal gnädiger weggenommen, als es in früheren Jahren der Fall war. Nur muß man dabei von Böcklin u. a. absehen. Man hat ihn einen der größten Geister der Gegenwart genannt, und wer seine Werke kennt, wird nicht viel dagegen einzuwenden haben. Schade, daß er bei seiner „Madonna“ von diesem Geist einen so überaus bescheidenen Gebrauch gemacht hat. Das lebensfrohe Weib, das er so benennt, mit dem Kranz im Haar und den

beaglich übereinander geschlagenen Beinen und dem urgemüthlichen Gesichtsausdruck ist eine Schwester der Rixenweiber, und das großhängige, halb verwundert und halb ängstlich aus dem Bild herausschauende Kind auf ihren Armen ist vom selben Fleisch und Blut wie die — sit venia verbo — jungen Wasserteufelchen, mit denen Böcklin's Genius die Fluthen belebt. Der Glanz der Technik, der Böcklin's Werken eigen ist, soll dem Bild nicht abgesprochen werden.

Die heiligen drei Könige von Ferd. Götz sind skizzenhaft gehalten und entbehren der Weihe, mit denen sie das christliche Gefühl und die christliche Kunst früherer Jahrhunderte umgeben hat. Wären die Gewänder nicht zu prächtig, so könnte man meinen, es handle sich um Beduinen, welche den Feind beschleichen.

Bréal-Paris hat einen heiligen Franz von Assisi, den Vögeln predigend, ausgestellt. Mag seine Predigt immerhin anziehend gewesen sein, sein Bild — ein hagerer Eremit mit entsetzlich langer Nase, die Haare in Strähnen über die Schultern herabhängend, — ist zum Davonlaufen.

Anspruchender ist eine heilige Familie von Haider. Es ist kein Kirchenbild, aber die Gestalten sind wenigstens durchaus würdig und ein anheimelnder Zug ist dem Ganzen eigen.

Ebenso würdig in der Auffassung wie anmuthig in der Darstellung präsentiert sich „das Bild des Herrn“ von Höcker: zwei Engel beten das Antlitz Christi auf dem Schweißtuch der Veronika an. Dagegen steht Weidlich's Madonna auf der gleichen Höhe mit den secessionistischen Damenporträts.

Slevogt's verlor'ner Sohn bringt die entscheidenden Momente der Parabel in drastischer Weise zur Darstellung, aber die Weihe ist verloren gegangen.

Fritz von Uhde hat kein religiöses Bild ausgestellt, sondern verstatet in seiner „Ruhepause im Atelier“ einen Einblick in das Gebaren seiner Modelle in der Freizeit, und merkwürdig: die Buben mit den aufgebundenen Gänsefüßeln führen sich hier beinahe anständiger auf, als auf den religiösen Bildern als Engel.

An Werken der Plastik kommen nur

einige wenige in Betracht. Widerlich wirkt ein blödsinnig starrender Bischof. Annehmbare Arbeiten sind ein Flachrelief: Christi Leichnam, auf einem Sarkophag ausgestreckt; Maria, am Boden kauern, hält seine Hand, — und ein Christus, das obere Ende des Gewandes zurückschlagend und seine Seitenwunde zeigend.

Als Gesamturtheil auch über die religiöse Kunst bei den Secessionisten kann das gelten, was am Schluß der Besprechung der Glaspalastausstellung gilt. Ueber die sonstigen Leistungen der Secession wäre manches zu sagen, aber ich fürchte, ich könnte zuviel sagen.

Dagegen kann man es nur freudig begrüßen, daß die christliche Kunst sich ein Herz gefaßt und kühn neben ihrer weltlichen Schwester zur Schau gestellt hat, schon deshalb, damit man konstatiren kann, daß sie überhaupt noch besteht, damit diejenigen, die ihre Kirchen mit billiger Dutzendwaare schmücken oder schmücken müssen, sich wenigstens damit trösten können, daß noch irgendwo in der Welt etwas existirt, was an die klassischen Werke christlicher Kunst erinnert, und damit die Künstler selber ermuntert werden und sich sagen dürfen, daß sie nicht allein und einsam sind und lediglich um der Arbeit selber willen arbeiten müssen. So Gott will, auf Wiedersehen im nächsten Jahre.

Gebhard Flaß.

Zu seinem 100. Geburtstag.

Von Pfr. T e g e l.

(Fortsetzung.)

Ein farbiges, in Grau ausgeführtes Exemplar befand sich noch im Atelier des Verewigten, von welchem sich derselbe nicht mehr trennen wollte, obwohl er es in Rom und Bregenz um hohe Preise hätte verkaufen können. „Jeder Besizer desselben wird von dem Zauber gefesselt, der aus diesem Stillleben spricht. Die Anmuth der Mutter, welche in knieender Haltung und mit gefalteten Händen zum Kinde niederschaut, vereinigt sich mit dem geheimnißvollen verlangenden Ausblick des Kindes. Auf einer weißen Windel, die auf einem Strohbündel hingebreitet ist,

liegt der göttliche Knabe da. Diese Gruppirung, der sonnige Himmel, die weite Flur, das blonde Kind auf einer weißen Windel und dem gelblichen Stroh, boten dem Künstler die größten technischen Schwierigkeiten, aber er überwand sie mit einer Trefflichkeit, welcher kein Kritiker die Bewunderung versagen wird.“ So die „Ausg. Postz.“ 1881.

Die Pfarrkirche zu Bozen erhielt 1852 ein schönes Seitenaltarblatt „Christus wendet auf Fürbitte Mariens den Seelen des Fegfeuers den Gnadentrost des Opferblutes zu“. Das Bild, unter dem Namen „das Flajische Fegfeuer“ bekannt, zog schon in Rom Schaaren von Beschauern an. Als Flaj im Begriffe war, schrieb damals der Rektor Flor an der Anima, das Gemälde nach Bozen zu versenden, kam die Aufforderung, es in den Vatikan zu bringen, der heilige Vater wolle es sehen. Pius IX. betrachtete es aufmerksam und belobte das Kunstwerk mit Wärme. Einige der Herrn aus der Umgebung hatten die Bekleidung der armen Seelen für seltsam befunden (Flaj soll diesen entgegnet haben: „Wenn man schon die Seelen durch Körper darstellt, warum soll man diese Körper nicht bekleiden dürfen?“). Der heilige Vater billigte diese Neuheit und einsichtsvoll des Künstlers gute Absicht auslegend, äußerte er sich u. A.: „Ihr Deutsche führt alles mit größerem Fleiße aus, und behandelt das Heilige heilig.“

Zu den berühmtesten Bildern des Meisters gehört seine „heilige Magdalena“, die er im Jahre 1858 schuf, eine der besten Darstellungen dieses Gegenstandes in der Neuzeit.¹⁾ Die zerknirschte Büßerin liegt auf ihren Knien in der Grotte, das mit Thränen gefüllte Auge nach einem einfachen Kreuze gerichtet, dessen Stamm aus der Erde wuchs, die Haare aufgelöst, die Hände, welche den großen Schmerz, das heiße Verlangen der himmlischen Vereinnigung und die Verzichtleistung auf diese Zeitlichkeit, wie der nach oben gerichtete Blick andeuten, auf den Knien gefaltet. Am Fuße des Kreuzes liegt ein Totenkopf und links im Hintergrund auf einem hervorstehenden, mit Moos bewachsenen

Steine sind in einem Buche Bußpsalmen aufgeschlagen. Rechts auf einem herabhängenden Aste am Eingange der Höhle eine Eule, das Sinnbild thörichter Weisheit, die in der Nacht sieht, bei hellem Tage aber nicht sehen kann oder nicht sehen will, das Bild nächtlicher Uebelthäter und lichtscheuer Dämonen, hingegen auch das Zeichen, die Nacht — während andere Wesen ruhen — zum frommen Thun und zu Gottes Lob zu verwenden. Rechts im romantischen Hintergrund breitet sich ein Gebirgssee aus, an dessen einem Ufer eine Ruine, als Beweis des vergänglichen Daseins, thront. Auf einer Wiese weidet ein Reh, während das andere der Ruhe pflegend die Gegend mustert, die Symbole der Wachsamkeit. Also diese Nebendinge sind nicht ohne Bedeutung, sind nicht da, um, wie bei manchen, Lücken auszufüllen. Das Bild wurde von ihm öfter dargestellt: Das erste kam in den Besitz des Fürstbischofs Dr. Förster von Breslau, das zweite 1857 vollendete besitzt Bischof Strosmayer von Diocovar, und das 1875 vollendete wurde 1877 vom Kaiser Franz Joseph I. bei der allgemeinen großen österreichischen Kunstausstellung in Wien für die kaiserliche Gallerie angekauft.

Ein hervorragendes Kunstwerk von Flaj ist ferner: „Angelico da Fiesole“, nach einer Vision die Madonna malend unter dem Beistand des hl. Lukas und von Engeln bedient, ein sprechendes, schönes Symbol seines Ideals und des Strebens. (Schluß folgt.)

Die Jahres-Mappe 1900

der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Wir haben in den letzten Jahren da und dort über einzelne Bilder der Jahres-Mappe, namentlich über solche der Mappe vom Jahre 1898, ein abschprechendes Urtheil vernommen; es ist hauptsächlich die „modernisirende“ Richtung, die hier allerdings bei einzelnen Tafeln stark zum Ausdruck kam, welche Unzufriedenheit erregte; auch ein verstorbener Kirchenfürst hatte sich seiner Zeit uns gegenüber sehr scharf über diese allzu stark hervortretende Richtung ausgesprochen und Aenderung in dieser Beziehung gewünscht. Wir können nun von der diesjährigen Mappe mit Freuden bekunden, daß, wenn auch den Errungenschaften der modernen Theorie und Technik mit Recht in keiner Weise aus dem Wege gegangen ist, doch der kirchlichen wie allgemein religiösen Kunst

¹⁾ Abbildung in m. „Christl. Ikonographie“ 2 Bd. S. 516.

hiebei kein Eintrag geschehen ist. Blätter von tief religiöser Auffassung, verbunden mit vollendetem technischem Können, treten uns hier entgegen; Architektur, Plastik und Malerei sind in 12 Folio-tafeln in Kupferdruck, Phototypie, Zinkographie und Farbendruck, in 25 Abbildungen in Text und einem Titelmédailleon ehrenvoll vertreten.

Was zuerst die Baukunst anlangt, finden wir in der diesjährigen Mappe drei neue Vertreter derselben, die Architekten Angermair, Hertel und Schurr. Von ersterem treffen wir eine Skizze des Portals der Gruppenausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welche 1899 zum ersten Male im Münchener königlichen Glaspalaste stattfand. Der Gesamteindruck, auf den es hier ankommt, ist ein wirkungsvoller. Von Hilger Hertel (geboren 1860 in Kevelaer) liegen zwei Kirchenentwürfe vor, die heilige Kreuzkirche zu Münstereifel in Grund- und Aufsicht und die kleine Kirche zu Stücklingen, beide im gothischen Stile. Die erstere Kirche ist für 1600 Sitzplätze berechnet und erforderte einen Aufwand von 350 000 Mark. Die ganze Konstruktion — das sieht man auf den ersten Blick — setzt einen tüchtigen Baumeister voraus. Eine eigenartige, aber architektonisch ganz glückliche Lösung finden wir in dem zwischen Chor und Langschiff eingefügten Polygon, wodurch hier ein unzweifelhaft mächtig wirkendes Sternengewölbe geschaffen wird. Die Außenseite der Kirche zeigt ein schönes, reich und harmonisch gegliedertes Bild der Architektur. Die Kirche zu Stücklingen hat 800 Sitzplätze und kommt auf 105 000 Mark zu stehen. Der Thurm zeigt hier in seinem Uebergange vom Viereck zum Sechseck keine glückliche, nachahmenswerthe Lösung.

Der Münchener Architekt Hans Schurr (geb. 1864) ist mit einem gothischen Entwürfe zur Kirche in Wolz nach im Grund- und Längenschnitt (nicht Querschnitt, wie es im Texte heißt) vertreten. Die überbaute Fläche beträgt hier 1592 m und die Kosten belaufen sich auf 203 000 Mark. Der Bau besteht aus Ziegelmauerwerk und ist verputzt; die Architekturtheile sind aus Muschelkalkstein. Der Grundriß zeigt klare und gute Verhältnisse und das Ganze gibt, wie auf Tafel III zu sehen, ein schönes lebhaftes Architekturbild.

Professor J. Schmitt, der uns schon aus den Mappen 1893, 1895 und 1898 vortheilhaft bekannt ist, bringt diesmal einen Plan (Innen- und Außenansicht) der Kirche in Grünmorsbach bei Aschaffenburg, der zeigt, wie sehr der Meister auch einfachen Verhältnissen gerecht zu werden vermag und wie man auch im romanischen Stile trotz der massiven Formen ein Gotteshaus gliedern kann, ohne daß es weder innen noch außen schwerfällig wirkt. Von Schmitt hat die Mappe außerdem noch zwei Tafeln, welche das Portal für die romanische Kirche in Sanderau-Würzburg und den romanischen Altar für eine Klosterkirche dafelbst enthalten.

Die Bildhauerei ist durch die fünf Meister Langenberg, Schiefl, Balth. Schmitt, Taschner und Waderé vertreten. Ferdinand Langenberg (geb. 1849 zu Goch), zum ersten Male in der Mappe erscheinend, arbeitete lange am Niederrhein und that sich besonders durch Restauration alter Werke hervor. Das sieht man auch seiner „Kreuzigungsgruppe“ an, die ganz im Geiste

und Technik der Alten gehalten ist und die eine tiefe Empfindung nicht verkennen läßt. Von Heinrich Schiefl haben wir diesmal auch eine mehr profane Arbeit; er hat nemlich den Frankenapostel Kilian (als Büste auf einem Wappenschild und) in der Art der sogenannten Lusterweibchen der deutschen Renaissance dargestellt; außerdem finden wir von ihm das Triumphkreuz für die neuerbaute romanische Kirche zu Grünmorsbach. Das Kreuz paßt gut für den Stil, ist aber im Ausdruck unserm Empfinden nahe gerückt, d. h. nicht stark archaisch gehalten.

Professor Balth. Schmitt erscheint diesmal, nachdem seit 1896 nichts mehr von ihm in der Mappe zu sehen war, mit vier Darstellungen, dem Grabmal des Kardinals Bergenröther, einer Pietà, dem „Kopf eines Heiligen“ und mit einem Relief zu dem Marienaltar in der Ursulakirche in München, wohl dem schönsten Stücke der ganzen Mappe. Es ist in dem Renaissancestil der Kirche (München-Schwabing) gehalten und speziell in der Art des Luca della Robbia (1400 bis 1481), dessen plastische Arbeiten aus gebranntem und glasiertem Thon sehr beliebt waren und durch eine eigene Ecule Nachahmung und Verbreitung fanden. Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heiligen Franziskus und Dominikus dar. „Gebenten wir,“ sagt hier der Text, „bei St. Dominikus des Rosenkranzes, so bei St. Franziskus der Krippe; Mutter und Kind gehören zusammen wie Spekulation und Mystik, deren Vertreter die beiden sind — Wissenschaft und Frömmigkeit aber sind mit den großen Bekennern eins im Ziel, wie die Engel zu den Füßen der Madonna. Vom Besonderen erhebt sich der Geist zum Allgemeinen, der Kunst höchster Triumph. Man betrachte in diesem Sinn den verschiedenen Ausdruck des sich Versenkens in das Göttliche bei dem liebglühenden Franziskus und spekulirenden Dominikus. Wie Cherubim und Seraphim vor dem alttestamentlichen Heiligthum, stehen sie als Wächter und Apostel des Glaubens. Obwohl äußerlich rau wie das härene Gewand, ist ein solches Leben in seinem Kern doch süß, harmonisch und köstlich, gleich der Umrahmung dieser Figuren.“

Einen eigenthümlichen Anblick gewährt die „hl. Cäcilia“ von Ignaz Taschner (geb. 1871 zu Kissingen). Sie ist nicht die geschichtlich beglaubigte Patronin der Kirchenmusik, sondern die Katakombenführerin aus Kardinal Wisemans „Fabiola“. Als Idealgestalt und weil sie um ihres Glaubens willen geblendet wurde, also die Krone des Martyriums errang, gab ihr der Künstler die Gloriole. Sie ist in ihrem Liebesdienste dargestellt und ist das Taften und Hochhalten der Lampe ganz charakteristisch und überhaupt die ganze Gestalt in edler Formbildung gegeben.

Eines der schönsten Blätter der diesjährigen Mappe enthält von Professor H. Waderé den „hl. Georg“, Marmorstatue in der St. Georgskirche zu Schlettstatt, eine Figur voll Kraft und Würde und in der ruhigen statuarischen Haltung ganz geeignet für eine Nischenfigur. Der Heilige ist als Siegesheld nach glücklichem Kampfe dargestellt, wie er diesen Sieg Gott aufopfert in heißem Gebete. Alle Einzelheiten der Statue zeigen den vollendeten Meister. Eine eigene Auf-

fassung zeigt eine „Vorstellung im Tempel“ von demselben Künstler, die sich über dem rechten Seitenportal der St. Ursulakirche in Schwab-München befindet. So innig der Ausdruck in den Figuren ist, so freudartig kommt uns eine derartige Darstellung im Tempel vor, wie der Vorgang sonst genannt wird.

Die Malerei ist gerade durch ein halbes Dutzend Meister vertreten. Gleich der erste, Joseph Altheimer, schon aus den Wappen 1896 und 1897 bekannt, bringt ein herrliches Blatt mit vier Darstellungen „Altarkügel des Albertus-Magnus-Altars in der Dominikanerkirche zu Regensburg“. Das erste Bild „Albertus in der Einsamkeit“ brachte uns schon eine frühere Mappe; die drei weiteren zeigen den Heiligen als Lehrer, als Prediger und als Todten, lauter Kompositionen, die historischen Ernst mit dichterischem Empfinden verbinden, herrliche Nachschöpfungen im Geiste vergangener Stilformen. Ein vielseitiger Künstler scheint der Bildhauer Jakob Brändl zu sein, von dem wir heuer einen schönen Karton für ein Glasgemälde für die St. Jakobskirche in Straubing finden. Zahlreiche andere Glasfenstereutwürfe, wie solche für die Pfarrkirche in Weß, für das Hauptschiff der St. Paulskirche in München, für das Rathhaus in Laingen u. a., zeigen, daß wir es hier mit einem ebenso geschickten wie verständnißvollen Kartonzichner für Glasmalereien zu thun haben. Unser in der Mappe reproduzierter Karton behandelt das Thema „Die Anbetung Jesu durch die heiligen Könige“ und zwar in so reiner, inniger Empfindung, daß Herz und Auge sich daran erfreuen. Ein weiterer Entwurf für ein Glasgemälde und zwar nach einer Farbenskizze ist von dem Freiburger Professor Fritz Geiges und wurde das betreffende Fenster, die „hl. Elisabeth“, für das Konstanzer Münster ausgeführt. Die seitlichen Darstellungen sind aus dem Leben der Heiligen genommen, deren Verherrlichung das ganze Werk dient. Mit nur den drei Grundfarben: roth, blau und gelb ist hier eine gute Wirkung erzielt, die wohl wegen dieser weisen Beschränkung und glücklichen Künneirung einen so ruhigen Eindruck macht.

Vorzügliche Leistungen in der Kunst der Historienmalerei bringt die diesjährige Mappe besonders von unserm Landsmann Gebhard Zuzgel, dem wir auf gleichem Gebiete schon in den Jahren 1893, 1894 und 1897 begegnet sind. Eines seiner großartigsten Bilder ist wohl die „Pfingstpredigt“ des hl. Petrus, ein Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Deuchelried bei Wangen im Allgäu, das in der Mappe reproduziert ist. Zuzgel steht hier ganz auf der Höhe seines Könnens und leistet eine Komposition, die bewundernsworth ist und die sein bedeutendes Talent gerade für die christliche Historienmalerei offenbart. In großartiger Perspektive baut sich im Hintergrund die Stadt, die von der Sonne leicht vergoldet ist, während in ihrem Vordergrund die staunende und horchende Volksmasse steht. Mannigfaltig und in trefflicher Weise ist die Wirkung der Predigt auf die Zuhörer charakterisiert. Von zwei andern Darstellungen desselben

Meisters behandelt die eine die Kreuztragung, näherhin das Wort des Herrn auf dem Kreuzwege „Weinet nicht über mich“, die andere „Christus vor dem hohen Katho“, beide in gemäßig realistischer Weise. Auch von diesen beiden Bildern gilt, was der Text der Mappe von der „Anbetung der Hirten“ sagt, die Ernst Zimmermann in seiner bekannten Anlehnung an Rembrandt geschaffen: „... aber das Bild will kein kirchliches sein. Das Wort aus der Grabchrift des Giovanni Angelico de Fiesole:

„Andere Werke verlangt die Erb' und andere der Himmel“ gilt hier. Die rein menschliche Seite der Heilsgeschichte hat auch ihr Recht; sie darf dichterisch naiv angefaßt und gestaltet werden, wie dies zum kirchenlieb gewordene Volksgesange heute noch thun. Wir haben in unserer kritisch analysirenden Zeit diesen schönen Zug des Mittelalters verloren und wissen deshalb mit dergleichen Werken nichts Rechtes anzufangen. Kinder und einfache Leute aus dem Volke können uns hierin oft künstlerisch sehen und empfinden lernen. Das Bild ist in genrehafstem Charakter aufgefaßt, aber mit tiefer Innerlichkeit und poetischem Schwunge ausgebaut. Wer Maria so seltig zart wiedergibt, den hl. Joseph so treuherzig, die Kinder so ergriffen und die Hirten derartig überwältigt schildert, der will mit seiner Engelschaar (die manchem als zu profan lustig erscheinen mögen) uns die Wonne des ersten Gloria in seiner Sprache nachsingen. Nicht mit den Noten einer Choralweise, sondern wie ein sich gefriedeter, seliger Mensch in der Erinnerung das Ganze sich nachschafft — ein Seitenstück zu unserer Krippe! Wie das Christenthum den ganzen Mensch erfassen und durchdringen soll, so darf wohl auch die Kunst dem traulichen Charakter der Wohnung entsprechend in unserm Heim freier und intimer mit uns reden als im Gotteshaus.“ Das gilt mutatis mutandis besonders von dem Jügel'schen Bilde „Christus vor dem hohen Katho“, das ein Galleriestück ersten Ranges ist.

ANNONCEN.

Eine seit 8 Jahren mit bestem Erfolg betriebene

Bildhauerei und Altarbauerei

fast ohne Konkurrenz an einem für diese Fabrikation sehr günstig gelegenen südd. Plage, ist krankheits halber samt 2 1/2 Stockem, gut gebautem Wohnhaus mit großer Werkstatt, Nebengebäude, Gemüsegarten, Holzvorrat, Werkzeug zc. für M. 25 000 unter angenehmen Zahlungsbedingungen zu verkaufen. Ein tüchtiger, kathol. Fachmann (Zeichner, Architekt oder Bildhauer) findet auf dem Anwesen sein schönes Auskommen, zumal das Geschäft durch Möbelfabrikation, welche an dem betr. Plage fehlt, noch sehr vortheilhaft ausgedehnt werden kann. Liebhaber wollen sich unter S. A. 3447 an Rudolf Woffe in Stuttgart wenden.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer **Dezel** in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand **Pfarrer Dezel** in St. Christina-Ravensburg.

Ar. II.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.60 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlösung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1900.

Beschlüsse der Katholikenversammlung zu Bonn über die Grundsätze der christlichen Kunst.

Von Dr. K. Didtmann-Linnich.

Dem Ausschuss für christliche Kunst war durch die glückliche Wahl des Herrn Domkapitular **Schnütgen-Köln** zum Vorsitzenden von vornherein erfolgreiches Arbeiten gesichert. Die anregenden Verhandlungen in zwei stark besuchten, mehrstündigen Sitzungen führten zu wichtigen Beschlüssen von weittragender Bedeutung. Gemäß Vorschlag des Vorsitzenden wurden einstimmig gewählt zum stellvertretenden Vorsitzenden Herr **Bildhauer Busch-München**, zu Beisitzern die Herren **Baurath Guldenpfennig-Paderborn** und **Freiherr v. Heeremann-Münster**, zu Schriftführern die Herren **Kaplan Lingnau-Wülheim a. Rh.** und **Dr. Didtmann-Linnich**.

Zunächst erfolgten aufklärende Auseinandersetzungen über den Begriff sogenannter „Kunstanstalten“, dessen Bedeutung, obschon bereits durch den Zusatz „sogenannt“ eingeschränkt, durch die belehrenden Erörterungen, an welchen sich vornehmlich der Vorsitzende und **Baurath Guldenpfennig** beteiligten, nach jeder Richtung hin genau aufgeklärt wurde. Es handelt sich um jene Fabrikbetriebe beziehungsweise Großhandlungen, deren weder künstlerisch noch kunstverständlich gebildete Inhaber ohne Kenntniß der einzelnen Techniken und der richtigen Grundsätze, die Erzeugnisse einzelner oder gar mehrerer unter sich verschiedener Kunstzweige lediglich geschäftsmäßig vertreiben. Im Anschluß hieran verbreitete sich der Vorsitzende über die Unterschiede zwischen kirchlicher, christlicher und weltlicher Kunst, über das notwendige Zusammenwirken

von Akademie und Werkstätte, worauf dann folgende vier Anträge des Herrn Domkapitulars zur einstimmigen Annahme gelangten:

Grundsätze der christlichen Kunst.

1. Als die erhabenste Bethätigung der christlichen Kunst erscheint das kirchliche Kunstschaffen, welches stets die größten Talente und bedeutendsten Meister in seinen Dienst gezogen hat, nicht nur im Mittelalter, sondern auch noch in den folgenden Jahrhunderten. Daß in unserer Zeit von dieser Thätigkeit die begabtesten Künstler zumeist sich zurückgezogen haben, ist sehr zu beklagen, deswegen dringend zu wünschen, daß günstigere Verhältnisse auch sie wieder kirchlichen Aufgaben zuführen möchten. 2. Wie alles Leben in der Kirche, so soll auch ihre Kunstthätigkeit auf dem Grunde der Tradition ruhen und kann darum nicht allen, oft sich rasch ablösenden Wandlungen des Geschmacks folgen. Wie aber die Kirche in allen ihren Veranstaltungen den berechtigten Forderungen der Zeit sich anbequemt, so ist auch auf ihrem Kunstgebiet der Fortschritt in der Technik wie der Anschluß an neue Ideen und Formen nicht gehindert, wenn nur die glänzenden Vorbilder, welche ihr vornehmlich das Mittelalter zurückgelassen hat, von den Künstlern durch sorgfältiges, in ihren Geist eindringendes Studium die gebührende Berücksichtigung erfahren. Was an ihnen noch unvollkommen ist, soll durch den freien Anschluß an die Natur und durch das Zusammenwirken von hoher Kunst und Kunsthandwerk, von Akademie und Werkstatt immer mehr verbessert werden. Was immer aber den Stempel des Fabrikbetriebes trägt, wie fast alles, was aus den nicht von künstlerischen und kunstverständigen Kräften geleiteten Anstalten

hervorgeht, soll die Schwelle des Heiligtums nicht überschreiten. 3. Die christliche Kunst hat den Beruf, das ganze christliche Leben, nicht nur das unmittelbar kirchliche, zu verschönern und zu veredeln. Sie darf deshalb die Lehren, Sittengesetze, Geschichte des Christentums niemals verleugnen. Alle ihre Schöpfungen müssen vielmehr vom Geiste desselben durchdrungen sein, so daß in ihnen weder das übernatürliche Element verkannt noch irgend eine übernatürliche Tatsache erniedrigt oder profaniert wird. 4. Der christlichen Kunst widersprechen am meisten alle Versuche, dem Materialismus und der Sinnelust die Darstellungen dienstbar zu machen. Sie stempeln jede Kunst, auch die rein weltliche, zur Verführerin; die Urheber jener Gebilde zu den schlimmsten Feinden der Gewissen und der gesellschaftlichen Ordnung.

Es folgten die Anträge der Herren Busch-München, Prof. Dr. Meister-Münster und Prof. Dr. Kampers-München, welche, warm befürwortet von beiden Vorsitzenden, gleichfalls unter geringfügigen Abänderungen die einmütige Billigung fanden und in folgender Fassung der Generalversammlung zur Genehmigung vorgelegt werden sollten:

Förderung christlicher Kunst und Künstler. Die 47. Generalversammlung hält es für dringend notwendig, daß die Wahrheit des christlichen Glaubens, die Thatfachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens nicht nur für kirchliche, sondern auch für häusliche und öffentliche Zwecke viel mehr als bisher in selbstständig künstlerischer und religiöser Empfindung zur Darstellung gebracht werden. Sie empfiehlt aufs wärmste die direkte Zuwendung von Aufträgen an tüchtige und glaubenstreue Künstler.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Die 47. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands empfiehlt die auf Grund der Resolution der 39. Generalversammlung gebildete Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, welche sich bestrebt, einerseits künstlerisches Schaffen in den Dienst der christlichen Grundsätze zu stellen, und andererseits letztere auf dem Gebiete der künstlerischen Thätigkeit zur

Anwendung und Geltung zu bringen und bittet demgemäß, besonders durch Beitritt die Bestrebungen derselben zu unterstützen und zu fördern, damit wahre christliche Kunst immer mehr zu hoher und reicher Blüthe und Entwicklung gelange.

Albrecht Dürerverein in München. Die Generalversammlung begrüßt es mit Freude, daß seit 16 Jahren an der Akademie der bildenden Künste zu München unter dem Namen Albrecht Dürerverein eine Vereinigung von katholischen Kunststudirenden besteht mit dem erfolgreichen Bestreben, christliche Kunst unter den Studirenden der Akademie zu pflegen. Sie ermuntert den Verein zum Ausharren in seinen edlen Bestrebungen und empfiehlt in allseitiger Unterstützung, besonders durch Zuführung von Mitgliedern.

Empfehlung der christlichen Kunst durch die katholische Presse. Die 47. Generalversammlung anerkennt mit Dank, daß eine Reihe katholischer Organe warm für die Förderung wahrer christlicher Kunst eingetreten ist, und spricht den Wunsch aus, daß auch fernerhin das Interesse an der selbstständig schaffenden christlichen Kunst geweckt und gepflegt werde, einerseits von den Tageszeitungen, indem sie fortlaufend Mitteilungen bringen über die Neuschöpfungen auf diesem Gebiete, und andererseits von den illustrierten Zeitschriften, indem sie originale künstlerische Reproduktionen bieten, welche geeignet sind, einen Einblick in die schöpferische Thätigkeit der christlichen Kunst unserer Zeit zu gewähren.

Dem Antrag bezüglich Albrecht Dürerverein war folgende Begründung beigelegt: „Der Verein ist in Parallele zu ziehen mit den katholischen Studentenkorporationen an den Universitäten. Mitglieder können nur Katholiken werden. Protestanten werden als Hospitanten aufgenommen. Männer von so leuchtenden Namen wie Freiherr v. Heeremann und Freiherr von Hertling gehören dem Verein als Ehrenmitglieder an. Der Verein besteht seit 16 Jahren und sucht seinen Zweck zu erreichen durch Veranstaltung von Cominitr-abenden, die, von zwei Akademieprofessoren geleitet, alle 14 Tage stattfinden, und

durch eine Bibliothek mit illustrierten Werken."

Zu dem nächsten Antrag wurden von dem Vorsitzenden wohlbegründete Bedenken geltend gemacht; bei aller Anerkennung der Wichtigkeit wurde auf die große Gefahr hingewiesen, welche Aufsätze von unberufener Seite bringen würden; gar leicht würde unberechtigter Reklame Thür und Thor geöffnet.

Zu der That richtet eine gewisse Presse erfahrungsgemäß die Verzeichnisse empfehlenswerther Adressen weniger nach sachlicher Kenntnißnahme als vielmehr nach dem Maasstab der aufgegebenen Annoncen.

Lebhaften und allseitigen Anklang fand folgender Antrag des Herrn Religionslehrer Brill-Essen:

Zeitschrift für Christliche Kunst. Die 47. Generalversammlung empfiehlt die Zeitschrift für Christliche Kunst, welche den wiederholten Anregungen von Seiten der Katholikenversammlungen ihre Entstehung im Jahre 1888 verdankt, also bereits in der Mitte ihres 13. Jahrganges steht. Die ernste, wissenschaftliche Art, in welcher sie die Erzeugnisse der christlichen Kunst aus den verschiedenen Jahrhunderten und Ländern behandelt, sowie der anregende, leitende und veredelnde Einfluß, den sie auf Neuschöpfungen ausübt, haben ihr in allen Kreisen hohe Werthschätzung erworben. Um diese wichtige Stellung behaupten zu können, bedarf die christliche Zeitschrift unbedingt eines Zuwachses an Abnehmern. (Der Jahrgang 10 Mark.)

In warmen, überzeugenden Worten trat der Antragsteller für die bewährte Zeitschrift ein; unterstützt wurde er von Herrn Baurath Guldenpfennig. Verschiedentlich auswärts erhobene Einwände, die Zeitschrift sei zu hoch gehalten, wurden ebenso entschieden wie sachlich widerlegt, ihre Vorzüge unter der vortrefflichen Leitung allseitig und dankbar anerkannt.

Der Verlauf der Sitzung war von so anhaltendem Interesse, daß der Vorschlag des Vorsitzenden, am nächsten Tag eine zweite Zusammenkunft abzuhalten, begeisterte Aufnahme fand.

Gleich lebhaft entwickelten sich die Verhandlungen des zweiten Tages. Auf An-

regung des Vorsitzenden, des Herrn Domkapitular Schnitgen, verbreitete sich Herr Baurath Guldenpfennig in lichtvollen Betrachtungen über die Eigenheiten des romanischen und gothischen Stiles, indem er gleichzeitig in Anknüpfung an die bauliche Entwicklung einzelner alter Dome sowohl für Neubauten als auch für Wiederherstellungsarbeiten ausgezeichnete Rathschläge mittheilte. Eine Abschweifung auf das Gebiet „Restauration“ bot dem Vorsitzenden willkommene Gelegenheit, an dieses Wort weitere Auseinandersetzungen anzuknüpfen und nun abwechselnd mit Herrn Baurath Guldenpfennig höchst wichtige Gesichtspunkte zu beleuchten. In spannender Weise wurden durch Rede und Gegenrede die beiderseitigen Ansichten, welche übrigens im Großen und Ganzen übereinstimmten, zum Ausdruck gebracht und wechselseitig ergänzt.

Herr Domkapitular Schnitgen vertrat mit seiner bekannten Sicherheit, die eben nur die innigste Vertrautheit mit der ganzen christlichen Kunst verleiht, die Nothwendigkeit mehrerer bedeutungsvoller Grundsätze. Mit Recht verlangte er die bedingungslose Erhaltung aller guten Denkmäler, gleichviel welcher Stilart sie angehören, also auch der nachmittelalterlichen Arbeiten der Renaissance, des Barock und des Rokoko. An drastischen Beispielen schilderte er warnend die verderblichen Folgen eines unverständenen Purismus. Barock und Pöpp hätten besonders für Zünnendekoration viel Geschmack entwickelt, und manche gothische Kirche würde zu öde erscheinen, wenn nicht die spätere Gemeinde dieselbe in ihrer Art ausgeschmückt hätte. Man möge deshalb eine gute Ausstattung unberührt lassen, auch wenn sie nicht zum Stile passe. Manchmal verdienen gerade jene Kirchen, welche mehrere mindere Arbeiten aufwiesen, den Vorzug vor anderen, bei welchen man unter dem Vorwand der Stilgerechtigkeit schlechte Sachen an die Stelle künstlerischer Alterthümer setzte. Alte Sachen verschiedener Stilarten dagegen vertrügen sich stets gut zusammen.

In gewandter, angenehmer Form pflichtete Baurath Guldenpfennig den Worten des Vorredners bei, dieselben noch durch zahlreiche Einzelheiten ergänzend.

Auch er warnte eindringlich vor dem übertriebenen Streben nach Stileinheit, vor der voreiligen Beseitigung der Altersspuren; den Altersrost soll man sorgsam hüten. Gerade die Unregelmäßigkeiten an einem Bau wirken malerisch; eine Lücke am Thurm, aus Bedürfnis nachträglich eingefügt, Brücken zwischen Doppelthürmen u. a. soll man beibehalten, sofern sie nicht störend wirken oder auf Kosten besserer Theile bestehen. Kirchliche Ausstattungsgegenstände soll man, falls sie nicht im Gotteshause verbleiben können, Museen überweisen, im Uebrigen die Ergänzungen nur auf das Nothwendige beschränken.

Bezüglich letzteren Punktes erinnerte Herr Domkapitular Schnütgen an die Berücksichtigung des erbauenden Zweckes einzelner Gegenstände und die daraus folgende Nothwendigkeit von Ergänzungsarbeiten. Anderenfalls müsse man solche Werke, sei es Bild oder Statue, in der Sakristei unterbringen. Die Kirchen seien allerdings für manche Kunstliebhaber schließlich nur noch Museen.

Herr Bildhauer Busch beklagte sich über die Verheerungen, welche nicht selten unvorsichtige oder rohe Reinigung der Kunstdenkmäler mit sich brächte; er betonte ferner die Unterordnung des kunstverständigen Gesichtspunktes unter denjenigen der religiösen Begeisterung, um dann endlich die Grundsätze der Gesellschaft für christliche Kunst in Erinnerung zu bringen: das Alte erhalten, mit Vorsicht wiederherstellen, nichts verkaufen, sondern, wenn am Platz nicht verwendbar, für arme Kirchen aufbewahren.

Dieser Punkt wurde vom Vorsitzenden und von Herrn Baurath Guldenpfennig eingehend behandelt, wobei sie über die flotte Technik und die unregelmäßige Zeichnung der Alten bemerkenswerthe Angaben hinzusetzten.

Zum Schluß streifte Herr Domkapitular Schnütgen die Mitwirkung der Architekten beim inneren Ausbau der Kirchen. Heute liege die Sache anders wie im Mittelalter. Dem Maler und dem Kunsthandwerker müsse größerer Einfluß eingeräumt werden. Der Architekt kenne nicht alles, weil er Architekt sei, sondern nur dann, wenn er sich mit den verschiedenen Techniken des Kunstgewerbes und mit den

durch dieselben bedingten Stilgesetzen vertraut gemacht habe. Leider sei dies nicht immer der Fall und dann könne die alleinige Herrschaft des Architekten für die Innenausstattung des Baues selbst vom Uebel sein. Ebensovienig könne der Künstler wissenschaftlichen, z. B. theologischen, kunstgeschichtlichen oder heraldischen Beiraths nicht entbehren. Kurz, die Ausführungen des Herrn Vorsitzenden und des Herrn Baurath Guldenpfennig waren so mannigfaltig, so vielseitig und dabei dennoch so erschöpfend, daß im Interesse der Sache eine weitere Mittheilung wünschenswerth erscheint, die freilich den Rahmen eines einfachen Berichtes überschreiten dürfte. Das Endergebniß der inhaltreichen Verhandlungen fand in nachstehenden Beschlüssen greifbare Gestalt, wobei der Vorsitzende darauf aufmerksam machte, daß hierdurch nur die Bitte wiederholt würde, die mehrfach von kirchlichen und staatlichen Behörden erlassenen Verordnungen und Bestimmungen sorgfältiger zu beachten.

Restauration von Kunstdenkmälern. Die 47. Generalversammlung bittet den hochw. Klerus und die verehrlichen Kirchenvorstände, bei der Restauration sämtlicher Kunstdenkmäler aller Stilperioden, die größte Vorsicht zu beobachten, insbesondere: a) Die Bauten in den historisch überlieferten Formen zu erhalten, insoweit nicht künstlerische Erfordernisse oder praktische Rücksichten Aenderungen unbedingt erheischen; b) die Ausstattungs- und Gebrauchsgegenstände, welcher Zeit- und Kunstrichtung sie angehören mögen, gegen weitere Beschädigungen, namentlich auch durch unvorsichtige Reinigungen, zu schützen, und nur in den allerdringlichsten Fällen und mit der größten Zurückhaltung zu restauriren; c) alle Gegenstände, die für den kirchlichen Gebrauch gar nicht mehr verwendbar sind, entweder in den Schatzkammern aufzubewahren oder den öffentlichen Museen kirchlicher bezw. weltlicher Art zu überlassen, dieselben aber keinesfalls an Händler oder an Liebhaber zu veräußern.

Werden diese Ansichten erst in weitere Kreise getragen und befolgt, dann dürfte manchem Mangel abgeholfen sein. Nicht mit Unrecht wurde beklagt, daß eine bessere kunsthistorische Ausbildung der

Geistlichkeit dringend wünschenswerth sei. Denn nur künstlerischer Geschmack und ein gewisses Maas von Verständniß bieten wirklichen Schutz vor der Ausbeutung seitens sogenannter Kunstankalten und — Künstler. Letzterer, der sogenannte Künstler, ist nicht gedacht worden. Wer stellt den Begriff fest, welcher berufene Richter? Vielfach ist er begründet auf Selbsteinschätzung oder auf dem Urtheil mehr wohlwollender als sachkundiger Gömmer. Unmöglich kann jeder Pfarrer ein kunstverständiger Kenner werden, aber soviel sollte er zu lernen streben, daß er nicht geradezu gewissenlosen Stümpfern hilflos in die Hände fällt, zum Schaden wirklicher christlicher Kunst, zum Schaden seiner Pfarrkirche, zum Schaden für den guten Geschmack.

Die von dem Ausschuß für christliche Kunst vorbereiteten Resolutionen wurden von Herrn Reichsgerichtsrath Spahn der Generalversammlung unterbreitet und nach kurzer Befürwortung seitens des Abgeordneten Freiherrn von Heeremann angenommen. Mögen sie gute Früchte tragen!

Gebhard Flaß.

Zu seinem 100. Geburtstag.

Von Hrn. Deibel.

(Schluß.)

Flaß faßte in seinem „Angelico da Fiesole“ den Dominikanermönch und Künstler Fra Fiesole, welchen er mit Vorliebe studierte und in Folge dessen sich mit Recht für ihn begeisterte, als das auf, was er war, nämlich als den eminent religiösen und christlichen Künstler, in dem sich Religion und Kunst aufs innigste verbunden und umfaßt hatten, dessen Leben nur ein steter Wechsel oder vielmehr eine stete Verbindung von Kunstübung und Gebet war. Der junge Künstler, im Habit seines Ordens und dem Farbpinsel in der Hand, kniet zur Erde, malt, denn als Gebet und Gottesdienst übte er ja, wie die Geschichte meldet, seine Kunst aus. Er ist ganz hingenommen von dem Gegenstande, dessen Züge er eben entwirft. Der Ausdruck in seinem Gesichte, die ideale Bildung des Kopfes und der ganzen Gestalt ist so gediegen, daß die tiefe Innigkeit derselben auf jedes unbefangene Ge-

müth einen bleibenden Eindruck macht. Zu der Höhe durch den Fensterbogen eines Klosterganges erscheint dem frommen Künstler auf Wolken die Madonna mit dem Kinde. Fiesole malte stets, wie die Geschichte weiter von ihm berichtet, unter dem Beistande und der Mitwirkung des Himmels, woran er fest glaubte und um die er stets betete. Diesen Gedanken des himmlischen Beistandes darzustellen und uns zu veranschaulichen, ist von Flaß der hl. Evangelist und Maler Lukas sehr passend gewählt worden. Der hl. Evangelist, mit dem Ausdrucke und der Geberde des ruhigen, verständigen Beschauers, steht neben ihm, wie der Meister an der Seite des Schülers steht, und sieht liebevoll und aufmerksam zum Bilde und Maler hernieder. Zwei Engel stehen auf der andern Seite des Malers, von denen der eine eben Farben reibt, der andere dem malenden Künstler mit der linken Hand den Farbertopf hält und mit der rechten die Leinwand, auf welcher schon die Züge der Gottesmutter entworfen sind, stützt. Fiesole trug, wie Vasari berichtet, sowohl wegen seines himmlischen Gemüthes, als auch wegen der Virtuosität, womit er seine Engel und Heiligen malte, den Beinamen Angelico, der Englische. Deshalb sind es die Engel, welche hier an seiner Kunst ebenfalls theilnehmend mitwirken. Wie sinnig und schön auch dieser Zug erfunden ist, leuchtet ein. So diente alles der Darstellung dieses einen Gedankens, wie Religion und Kunst aufs innigste verbunden sein können und in Fiesole verbunden waren. Es war ein würdiger Träger und Ausdruck des hohen Gedankens von einer solchen Verbindung, und Flaß hat denselben in seiner zartgefühlten, poetischen Komposition auf angemessene, würdige Weise zur Anschauung gebracht. Im Hintergrunde ist die Stadt Florenz zu sehen. Die Zeichnung ist strenge, die Farbe bestimmt und kräftig, die technische Durchführung auf das sorgfältigste vollendet und dem ruhigen, contemplativen Charakter des Objektes angemessen, so daß jeder Beschauer des Bildes, der es der Mühe werth findet, durch einen tiefern Blick in die Idee desselben einzudringen, sich angesprochen fühlen muß. Das Bild kam im November 1860 nach Innsbruck, wo es

einen bedeutenden Kunstschatz und eine der ersten Trierden des Ferdinandenums repräsentirt. Flak hat bei Aufertigung des Bildes und bei der Berechnung des Preises sich als ein hochherziger Sohn der Berge gezeigt, indem er einerseits die höchste Mühe und Sorge auf die Vollendung des Bildes verwendete und dasselbe dem vaterländischen Museum um einen Preis überließ, der von einem Engländer um das fünffache überboten wurde. Im Winter 1859, als das Gemälde noch nicht vollendet war, trug ihm ein Amerikaner 1000 Scudi an (1 Scudo = 5 Frs.). Der obgenannte Engländer bot für das vollendete Bild anfangs 1200 Scudi; als ihm Flak eröffnete, welche Bestimmung das Gemälde habe, sagte er: „Malen Sie dasselbe noch einmal für Ihr Nationalmuseum und überlassen Sie mir dieses um 1500 Scudi.“ Der edle Flak schlug das Angebot aus und schickte das herrliche Bild für die geringe Entschädigung von 300 Scudi nach Tirol ab.

Um diese Zeit war der Künstler meistens krank, konnte sich also auch nicht der früheren regiamen Thätigkeit hingeben, sondern mußte aus Gesundheitsrücksichten wiederholt Rom verlassen und aufs Land ziehen, z. B. nach dem Gebirgsdorse Rocca di Papa, das wegen der köhleru Verglufst, dem Schatten der Kastanienhaine, der entzückenden Ausficht und der Nähe der angenehmfteu Alpengefilde besonders die Künstler zur Sommerfrische und zum Lustwandeln hinauflockt und wo auch Overbeck seinen Sommeraufenthalt bezog, nach Albano, Frascati u. s. w. In einem auf Niesole sich beziehenden Briefe schreibt Flak: „Ich wäre nicht mehr im Stande, diesen Gegenstand in derselben Größe noch einmal auszuführen. Diese Größe der Figuren strengten meine Augen und die Hand schon zu sehr an, und es sind die letzten Figuren, welche ich in dieser Dimension ausführe. Doch Flak konnte sich bald wieder der Gesundheit und unermüdficher Thätigkeit erfreuen, und es entstanden jetzt eine Reihe von Werken, die wir nur in Kürze aufführen können.

„Die heilige Cäcilia“. Sie ist als Patronin der Musik, auf einem Thronseffel ruhend, dargestellt. Die Haltung des Kopfes, die Bewegung der rechten

Hand — die linke hält ein Organon — wie überhaupt die ganze Gruppierung der Figuren macht den Eindruck, als lausche die Verkürte den himmlischen Sphären. Ihr zu Füßen rechts und links ein knieender Engel, Psalmen singend. Das Bild wurde 1858 für Baron von Giovanelli gemalt und ist jetzt im Besitze seiner Tochter in Innsbruck. Im Jahre 1875 malte er das Bild noch einmal für den Kardinal Simor, Primas von Ungarn.

„Rückkehr der Muttergottes von der Grablegung“, begleitet vom hl. Johannes und der hl. Magdalena; sie kommen beim Hause der Martha an, wo diese in Schmerz versunken auf der Treppe wartet, während der hl. Petrus weinend gegen den Kalvarienberg gewendet ist. Das Grab ist bewacht, der Kalvarienberg ist leer und sind nur die Kreuze zu sehen. Das Bild hat Baron Buol in Innsbruck.

„Christus erscheint nach der Auferstehung seiner geliebten Mutter“. Ein feierliches Wiedersehen. In dem Antlig der Mutter malt sich der Ausdruck des Staunens und heiliger Bewunderung, indem der Verkürte voll Hoheit und Adel zu sprechen scheint: „Mutter ich bin es!“ Die drei Frauen suchen Jesus im Grabe, Petrus und Johannes kehren traurig von demselben zurück. Gemalt für den Bischof Stroßmayer.

„Die heilige Familie“, „der englische Gruß“, „Christus heilt Kranke“, Geburt Christi“ und „Dei berg“ befinden sich in England, in der Hauskapelle des Lord Weld-Blundell bei Liverpool.

„Alphons von Liguori“, 1838 für die Nebemptonisten in Innsbruck gemalt.

„Christus in den Wolken stehend, als Herz Jesu dargestellt, zwei Engel anbetend zur Seite. Unten im Bilde eine Gruppe von zwei Nonnen, Lehrerinnen mit mehreren Zöglingen, ihnen gegenüber der Stifter der Kongregation der Töchter vom heiligsten Herzen Jesu, Kanonikus Graf Venaglia, seine Stiftung dem göttlichen Herzen empfehlend. Wurde 1850 für den Bischof von Trient gemalt, der es als Altarblatt für die Klosterkirche jener Kongregation in Trient bestimmte.

„Der hl. Franziskus Xaverius sterbend“, gemalt für Lady Herbert in

London, für Kardinal Simor und für die Pfarrkirche seines Heimathortes Wolfsurt, wo sich auch „Maria Krönung“ und eine „Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Arm“ (halbe Figuren) befinden.

Wie wir also sehen, sind seine Bilder zerstreut in Oesterreich, Ungarn, England Rußland; selbst nach Amerika kamen sie.

Flag hatte während seines 35jährigen Aufenthalts in Rom so viel Herrliches und Schönes geschaffen, daß nach und nach sein Ruf weit über die Grenzen Italiens reichte und er auch in der ewigen Stadt selbst unter den Künstlern eine hohe Stellung einnahm. Es gibt hochachtbare Kunstkenner, schrieb damals Flir in einem Briefe, die unsern Flag — innerhalb seines Kreises von Darstellungen — alles in allem genommen den Vorzug vor Dverbeck einräumen und vor jedem andern Künstler in Rom. Er hat auch seine Kunst nie handwerksmäßig betrieben, sondern jedes seiner Gemälde nach Studien und mit höchstem Fleiße durchgeführt, daher ist auch die Zahl seiner Werke verhältnißmäßig nicht sehr groß. Er hat, so wie Dverbeck, mit Ausnahme des schon in den Jünglingsjahren 1846 verstorbenen Fink von Schwarzenberg, keine Schüler gebildet, war aber der Vater, Leiter und Erzieher vieler jungen Künstler, die in Rom ihre weitere Ausbildung suchten. Beweis dessen sind die vielen Dankschreiben von österreichischen und deutschen jungen Künstlern, denen er mit Rath und That in Rom zur Seite stand, die vielen Empfehlungsschreiben und Bittgesuche älterer Meister, die ihn um Unterweisung und Leitung ihrer dahin entsendeten Schüler ersuchten. In Rom gab es keinen namhaften Künstler, der nicht mit Flag sich bekannt machte, und er wiederum schenkte keinem Künstler so hohe Verehrung als dem Altmeister Dverbeck, der in ihm einen Rathgeber in praktischen Dingen und dieser in jenem einen Führer in der Kunst Zeit seines Lebens gefunden hat.

Das Atelier des Meisters stand viele Jahre hindurch regelmäßig Samstag Nachmittags Jedermann offen und war oft vom Mittag bis Nachts von Besuchern angefüllt. Flag führte ein eigenes Namensverzeichnis der Besucher und darin standen

regierende Häupter (z. B. König Ludwig I. von Bayern), 8 Kardinäle, über 40 Erzbischöfe und Bischöfe, viele hundert Welt- und Ordenspriester, ganze Kollegien, Fürsten, Lords, Grafen, Minister und Staatsmänner aus allen Ländern Europas, aus Australien, Zudien, Mexiko, Brasilien u. s. w., Künstler und Gelehrte der ganzen Welt besuchten sein Atelier.

Im Mai 1870 wollte Flag noch einmal seine liebe Heimath sehen nach so vieljähriger Abwesenheit und besuchte mit seiner Nichte Viktoria Gasser, die ihn von 1857 an mit aller Aufopferung pflegte, seinen heimathlichen Boden. Er hatte für die Kirche der englischen Fräulein in Brigen die „hl. Filomena, wie ihr die Mutter Gottes im Kerker erscheint“, mitgebracht und seiner Nichte, der Klosterfrau Maimunda im Kloster Thalbach, brachte er die im Jahre 1869 vollendete „Mater dolorosa“, eines seiner bedeutendsten Meisterwerke, zum Geschenke. Nach dreimonatlichem Aufenthalte kehrte der im ganzen Lande bewunderte Künstler wieder nach Rom zurück, nachdem ihm zu Ehren im August die Tiroler Künstler in Innsbruck noch ein schönes Abschiedsfest gefeiert hatten. Das Grab seines Freundes Dverbeck in der Kirche San Bernardo, der am 12. November 1869 noch am Vorabend des vatikanischen Konzils betend die Augen geschlossen und dem zwei Jahre vorher der große Cornelius vorausgegangen war, sowie das Grab seines einzigen Schülers Jakob Fink im „Campo Santo“ und das seiner Frau und seines Kindes zu Frascati zogen ihn wieder nach der ewigen Stadt zu seinen lieben Freunden, um dort die letzten Jahre seines Lebens zu verbringen.

Er kam am 20. September 1870 mit seiner Nichte in Rom an und zwar nach vielen überstandenen Mühen und Lebensgefahren; er sollte aber die Stadt nicht mehr erkennen, denn es hat sich in ihr in Folge der Besetzung derselben durch die Piemontesen eine Wandlung vollzogen, in die er sich nicht mehr hineinleben konnte. Das Zusammenbröckeln der alten Ordnung unter der neuen Herrschaft drückte sein Gemüth, und er fühlte sich fremd. Er entschloß sich daher, die so lieb gewordene Tiberstadt, in der er im Dienste

der Kunst zum Greise geworden, mit einem sichern und friedlichen Wohnplaz zu vertauschen. Er ordnete den Winter über seine Angelegenheiten, nahm mit Wehmuth Abschied auf immer von seinen vielen Freunden: Franz v. Rohden, Ludwig Seiß, Caval. M. M. Seiß, Rüdler, dem frommen Fra Pietro aus Dänemark, F. Wilhelm Achtermann u. A. und übersiedelte im Mai 1871 nach Bregenz, wo nun der zweite, wenn auch kurze Abschnitt seines Lebens beginnt.

Hier nun in Bregenz wurde sein Haus, in der Nähe der Pfarrkirche und wohl manchem unserer Leser noch erinnerlich, der Sammelplaz zahlreicher Künstler und das Ziel gar manchen Kunstfreundes von Nah und Fern. Die ersten fünf Jahre arbeitete er hier trotz seines hohen Alters noch anhaltend und größere und kleinere Altarbilder verließen hier sein Atelier. Die Kirche am Hirschanger in Innsbruck erhielt von hier aus zwei Altarbilder „die schmerzhaft Mutter unter dem Kreuze“ und „Herz Jesu“. Die von einem Meere der Schmerzen durchdrungene Gottesmutter steht unter dem Kreuze, alle Vorübergehenden gleichsam um ihr Mitleiden ansehend. Den göttlichen Heiland mit dem Herzen hat Flaz im hohenpriesterlichen Gewande dargestellt mit ausgebreiteten Armen und das Symbol des göttlichen Herzens auf der Brust in einer heiligen Hostie, auf das heilige Altarsakrament hinweisend, eine geistreiche Auffassung: im wirklichen Opfer am Kreuze und im mystischen Opfer der heiligen Messe erschöpft sich gleichsam die Liebe des göttlichen Herzens. Das gleiche Herz Jesu malte er auch für die Kirche der „Stella matutina“ in Feldkirch und 1876 für das Klosterkirchlein zu Thalbach, dessen Renovirung er leitete und für welches er 1879 den „heiligen Joseph“ und „P. Jakob Nhem, wie ihm die Mutter Gottes erscheint“, malte. Noch im hohen Alter wiederholte er einige seiner Meisterwerke, z. B. Cäcilia, Magdalena u. a., da er noch eine jugendliche Schärfe des Gesichtes besaß und sich der vollen Sicherheit seiner Hand in der Führung des Pinsels erfreute; es herrscht darum noch in seinen spätesten Werken eine Frische, die man nur von einem

jugendlichen Künstler erwarten konnte. — Welch' hohe Verehrung der Meister in allen Kreisen besaß, zeigte besonders auch sein 75. Geburtstag. Er erhielt da von allen Seiten Glückwunsch-Adressen, z. B. eine aus Brigen, an deren Spitze der Name des Fürstbischofs stand. Die Künstler Tirols drückten ebenfalls in einer Adresse ihre Hochachtung, Liebe und Freundschaft zu ihrem verehrten Freunde und Fachgenossen aus. In derselben finden sich folgende, auch für die heutige Kunststrichtung noch geltende Sätze:

„Wir würdigen im vollsten Maße Ihren Berufseifer, mit dem Sie sich durch eigenen Fleiß und durch Ihr rastloses Streben, ohne fremde Hilfe, von der niedersten Stufe bis zum gefeierten Künstler emporgerungen. Wir anerkennen in demselben Maß Ihre ausgezeichnete Berufstreue, womit Sie unter allen Umständen, ohne äußere Anerkennung, Ihr hohes Ziel stets im Auge behielten, in Ihren Grundtugenden nie wankten und in bescheidenster Form eine segensreiche Wirksamkeit entfalteten. Wir achten und schätzen hoch Ihre werthe Freundschaft, die Sie uns jeder Zeit in edelster Weise erwiesen und sind stolz auf Ihre Kollegialität, auf Ihre wiederholte Erklärung, daß Sie der tirolischen Künstlergesellschaft beigezählt sein wollen. Wir wünschen denn aufrichtigst, daß Sie uns als treuer Freund, erprobter Führer und bewährter Kampfgenosse und daß Sie vor allem der christlichen Kunst noch lange erhalten bleiben, um in unserer gottentfremdeten Zeit durch Ihr künstlerisches Wirken der Wahrheit Zeugniß zu geben und bitten Gott, daß er Ihre Lebensstage segnen und so lange fristen wolle, daß Ihr Auge noch die aufsteigende Morgenröthe einer bessern, von der Sonne des Christenthums erleuchteten und erwärmten Zeit schauen möge.“

Die Adresse war unterzeichnet von den Tiroler Künstlern: Michael Stog, Albrecht von Felsburg, Albert Neuhauser, P. Paul Abweyer, Franz Plattner, Franz Spörr, Johann Jäger, Joseph Müller, Kaspar Zehle, Edmund von Wörndle, Franz Hellweger, Julius Blaas, Joseph von Stadel, Trentwalder und Georg Mader. Im Oktober des darauffallenden Jahres bestand Flaz ein schweres Leiden. Er machte das Gelübde, wenn er nochmals gesund werde, so wolle er auf seinem Grundstücke am Wege nach dem Gebhardsberge ein Kapellchen erbauen. Er genas und ließ ein niedliches Kapellchen links am Wege nach dem Gebhardsberge, nicht weit außerhalb der Stadt, herstellen und malte für dasselbe ein Herz-Jesu-Bild, an das er

kurz vor seinem Tode die letzte Hand anlegte.

Im Jahre 1879 verlieh Kaiser Franz Joseph I. unserm Künstler in Anerkennung seiner hervorragenden künstlerischen Thätigkeit das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens. Aus diesem Anlasse wurde auf Anregung des Vorarlberger Landesmuseums-Vereins, dessen Ehrenmitglied und Gönner er war, dem geliebten Altmeister eine von den in Bregenz weilenden distinguirten Persönlichkeiten unterschriebene, in sehr edler Sprache gehaltene Adresse übergeben. Eine ebenso schöne Adresse, an deren Spitze der Name des verdienten Professors Strähuber steht, überreichte der „Christliche Kunstverein“ in München dem Senior der Künstlerschaft zum 80. Geburtstag. Es heißt hier u. a.: „Sie hatten — nächst unsern großen Meistern Cornelius und Overbeck das unvergängliche Verdienst, die christliche Kunst zu pflegen und zu neuen Ehren zu bringen. Sie sind in einer langen Reihe von Jahren mit Rath und That den Jüngern der deutschen Kunst immerdar hilfreich zur Seite gestanden und Ihr Beispiel gereichte so vielen zu Muth und Trost und Vorbild.“

Das war die letzte öffentliche Ehrung des Meisters in seinem Leben. Er sollte den 81. Geburtstag, den 11. Juni, nicht mehr erreichen. Am 12. Mai stellten sich die ersten lebensgefährlichen Symptome seiner eigentlichen Krankheit ein, der er am 19. Mai Vormittags erlag. Er war mit allen Tröstungen der hl. Religion versehen und sagte nach der letzten Delung: „Ich bin jetzt vorbereitet, ich sterbe gern.“ Er entschlummerte sanft in Gegenwart des Paters Fridolin Galehr aus dem Kapuziner-Orden und seiner Verwandten. Die Leiche des Todten wurde dessen Wunsche gemäß im Atelier aufgebahrt und von seinen Werken umgeben. Er fand seine Ruhestätte auf dem Gottesacker zu Bregenz, rechts am Eingange, in der Nähe seines im Jahre 1878 vorausgegangenen besten Freundes und Kunstgenossen, des im 72. Lebensjahre verstorbenen Augsburger Historienmalers Liberat Hundertpfund.

Die „Tiroler Stimmen“ schrieben damals zum Tode des Meisters u. a.: „In Gerhard Flaß deckt die kühle Erde eine der

schönsten Zierden unter den Malern deutscher Zunge; er war ein christlich katholischer Künstler vom Scheitel bis zur Sohle, ein Mann aus einem Gusse; das Menschliche an ihm war das Conterfait des Göttlichen in seinem Kunstschaffen. In ihm hat unser Vaterland, das mit Recht um ihn trauert, einen zweiten Fiesole verloren; die Kunstthätigkeit war ihm, wie diesem seinem Vorbilde, ein praktisches Gebet und ein werktätiger Gottesdienst. Jede Woche empfing er in seinem ganzen Künstlerleben die hl. Kommunion, und es war erbauend und rührend, wie der gebrechliche Greis, unterstützt von seiner Nichte, zum Tische des Herrn gieng.

Flaß bewahrte stets ein heiteres Gemüth und trotz seines hohen Alters besaß er eine ungewöhnliche Gedächtnißscharfe und eine sehr lebendige Phantasie. Seine Körpermaße waren kurz, abgerundet und proportionirt, nichts Vernachlässigtes war an seinem Leibe oder an seinen Kleidern, alles zierlich und sauber zusammengestellt. Seine Rede war bescheiden und kindlich, seine schriftliche Ausdrucksweise in Wort und Styl gedrängt und klar. Seine Feder ward von der 80jährigen Hand mit einer Zierlichkeit und Akkuratess geführt, so daß alle seine Briefe eine bewunderungswürdige Lebensfrische offenbarten.

Flaß correspondirte mit König Ludwig I., mit den Kardinäen Schwarzenberg, Amat, di Pintro, Guibi, Asquini, Hohenlohe, Vitro, Simor, mit Bischof Stroßmayer, Fürstbischof Vincenz u. s. w., mit den Künstlern außer Overbeck, mit Cornelius, Führich, Schnorr, Heß, Schrandolph, Veit, Hainle u. a. Es ist erstaunlich, wie der greise Mann mit größter Sorgfalt alle seine Korrespondenzen besorgte, in denen er sich bisweilen bitter über den Verfall der religiösen Kunst beklagte und der Hoffnung Ausdruck gab, dieselbe werde mit der Zeit wieder in den Vordergrund treten.“ Hoffen wir das auch, — der Anfang ist gemacht.

Der Glockenguß in der vormaligen Reichstadt Eßlingen.

Von Theodor Schön.

Schon am 13. April 1341 verkaufte Konrad der Gloggieher zu Eßlingen

vor dem Obereßlinger Thor an Wegel, Kaplan und Pfleger der Frauenkirche daselbst, 2 Pfund Heller Gült aus seinem Hause, Hofraße und Garten vor dem Obereßlinger Thor um 22 Pfund und 15 Schilling (Württ. Gesch. = Duell. IV, 350). Am 6. September 1342 wird Konrad der Glockengießer vor dem Obereßlinger Thor genannt (ebenda S. 368). Nach einer Urkunde vom 13. Februar 1343 war er Tochtermann der Lußin im Bach vor dem Obereßlinger Thor (ebenda S. 376). Dieser Glockengießer scheint keine Nachfolger gehabt zu haben. Denn am 16. März 1421 wurde Franz Plattner von Augsburg für 25 fl. jährlich als Büchsenmeister lebenslänglich in Dienste genommen. Er sollte, wenn er Glocken goß, für 10 Zentner ihm gegebenes Zeug 9 Zentner Gegoßenes liefern und vom Zentner 2 fl. Gießerlohn nehmen (Pfaff, Eßlingen S. 147). Von diesem Franz Buicsemeister (Buicsemeister) von Eßlingen sind noch 2 Glocken enthalten, die größte an der Johanniskirche in Gmünd mit der Inschrift: Franz Buicsemeister von Eßlingen goß mich von Cristus Geburt 1433 Jar, und eine Glocke in Lautern, OA. Gmünd, mit der Inschrift: Franz Buicsemeister goß mich, da man zalt 1433 Jar. 1446 lag in Eßlingen die Viehhütte vor dem Vantelenthor.¹⁾ Franz Plattners Nachfolger war Bernhard Lachmann; die Familie Lachmann war jedenfalls die bedeutendste mittelalterliche Glockengießerfamilie im jetzigen Württemberg. Schon die größere Glocke in Bilsfeld, OA. Weinsberg, trägt die Jahreszahl 1474 und die Inschrift: Lachmann goß mich. Die Osannaglocke in der Kilianskirche zu Heilbronn, 17 Zentner schwer, sowie eine weitere Glocke für diese Kirche goß 1479 Bernhard Lachmann in der Viehhütte jenseits des Neckars (am Glockengartengäßlein) zu Heilbronn. Die größte Glocke zu Michelbach am Wald, OA. Dehringen, hat die Inschrift: Osanna heis ich in Er unser Fraven lut ich, Bernhard Lachmann goß mich 1482. Eine der Glocken zu Erligheim, OA. Besigheim, wurde 1489 von Bernhard Lachmann in Eßlingen gegossen. Die große Glocke

¹⁾ Pfaff, S. 147.

in Jagersheim, OA. Crailsheim, hat die Umschrift: Ihesus nasarenus rex iudeorum. bernhard lachmann goß mich. hilf maria 1487, die größere in Weiler, OA. Brackenheim: bernhart lachmann goß mich. hilf maria ihesus naserus rex iudeorum. 1490, die größte Glocke in Ehningen, OA. Böblingen: Fridolinus. Bernhart Lachmann goß mich anno dom. 1492, die große Glocke in Leinzell, OA. Gmünd, in gothischen Minuskeln: osanna heis ich in unser fraven ere leut ich. bernhart lachmann goß mich. 1492. Er hat auch dort wohl die zweite Glocke mit der Umschrift in derselben Schrift: hilf heilger . s . zebaltis . und . heilger . s . zillacker . und . heilger . s . volfgang . 1492 gegossen. Lachmann goß 1492 auch eine der Glocken in Obergröningen, OA. Gaildorf und ebenso goß B. Lachmann 2 in der Kirche zu Gaildorf 1493, deren eine die Umschrift: „ihesus nasarenus rex iudeorum“ hat. Eine Glocke in Eschach, OA. Gaildorf, hat die Umschrift in gothischen Minuskeln: „Osanna heis ich zu unser frauen er leyt ich, bernhart lachmann goß mich 1493 +.“ Die größte Glocke in Steinsfeld goß 1493 angeblich Joh. Bernh. Lachmann. (Zwischen Joh. und Bernhard ist wohl ein Trennungszeichen und Johannes der Name des Heiligen, dem die Glocke geweiht ist.) Die größte Glocke in Zwerenberg, OA. Calw, hat die Umschrift: Ihesus nazarenus rex Iudaeorum Bernhard Lachmann goß mich 1494, die große in Ober-Böbingen, OA. Gmünd, in gothischen Minuskeln: hosanna heis ich in unser fraven er leut ich. bernhart lachmann goß mich 1495, die älteste in Heutingsheim, OA. Ludwigsburg: Osanna heis ich Lachmann von Eßling. goß mich im 1495 Jar im Namen Jesus und Maria, die zweite in Ober-Rimbach, OA. Mergentheim: bernhart lachmann goß mich 1496. hilf got und maria, die zweite in Kirchensall, OA. Dehringen: Hilf Ihesus Maria. Bernhard Lachmann goß mich 1496, die größte in Unter-Steinbach, OA. Dehringen: Iesus Nazarenus rex Iudaeorum. Ave Maria gracia plena, die größte in der Stadtkirche in Brackenheim in gothischen Minuskeln: Osanna heis ich, in unser frauen er leut ich, bernhart lachmann

man gos mich. anno domini 1497, die mittlere in Adlingen, OA. Böblingen: Danna heis mich in unser Frauen Er leit ich Bernhart Lachmann gos mich 1497. Die frühere große Glocke in Frauenzimmern, OA. Brackenheim, war 1497 von Bernhart Lachmann gegossen. Eine Glocke in Ellenberg, OA. Ellwangen, hat die Umschrift: iehsus naserenus rex judeorum. bernhart lachmann gos mich anno domini 1498, die große in der Marienkirche in Ellwangen: † Danna heis ich. in unser Frauen er leut ich. bernhart lachmann gos mich 1499, die größte in Gchingen, OA. Calw, Danna heis ich, in unser Frauen Er leit ich, Bernhart Lachmann gos mich, anno 1499, die mittlere daselbst. Jesus Nazarenus rex Iudeorum, Bernhart Lachmann gos mich 1499, die kleinste daselbst: Hilf Jesus Maria, Bernhart Lachmann gos mich 1499, die große Glocke mit schönem Fries in Stimpfach, OA. Crailsheim: Danna heis ich, in unser Frauen er leut ich. bernhart lachmann gos mich 1500, eine ehemals im Kloster Aspirsbach, jetzt in der Pfarrkirche zu Freudenstadt befindliche Glocke: Bernhart Lachmann gos mich, Danna heis ich u. s. w. 1500, die zweite in Roigheim, OA. Neckarfulm: Ihesus Nasarenus Rex Iudeorum. Bernhart Lachmann gos mich 1501, eine der 1815 geschmolzenen, alten Glocken in Tiefenbach, OA. Crailsheim: Bernhart lachmann gos mich 1501. S. Matheus, S. Johannes, S. Lukas, S. Markus. 1502 lieferten Bernhart Lachmann und Heinrich Winter eine Glocke für die Stadtpfarrkirche in Heilbronn.

Hiermit schließen wohl die Werke des ältern Bernhard Lachmann 1474 bis 1502, der zeitweise in Heilbronn lebte, 1517 dort starb und in der Kilianskirche ein Denkmal erhielt. Zwei verschiedene Bernhard Lachmann, einen in Eßlingen und einen in Heilbronn anzunehmen, scheint mir unrichtig. Es ist nur ein Meister. Sein einer Sohn Johann Lachmann, geb. um 1439 in Heilbronn, † nach 1548, wurde Geistlicher und spielte bei der Einführung des Lutherthums in Heilbronn eine Hauptrolle. Ein anderer Sohn Bernhard war, wie der Vater, Glockengießer. Die größte Glocke in Schüzingen, OA. Maulbronn, hat die Um-

schrift: Danna . heis . ich . unser . Frauen . er . leut . ich . bernhart . lachmann . gos . mich . 1505, die kleinste in Michelbach am Wald: In Gotes Er leut ich, Bernhart Lachmann gos mich 1505, die mittlere in Elrichshausen, OA. Crailsheim: bernhart lachmann gos mich 1505. hilf got und maria, die größte in Stammheim, OA. Calw: Danna heis ich, in unserer Frauen Er leit ich, Bernhart Lachmann gos mich 1505, die zweite in Ausringen, OA. Herrenberg: Danna heis ich in unser Frauen Er leit ich, Bernhard Lachmann gos mich 1506, die zweite zu Deckenpfromm, OA. Calw: Jesus Nasarenus rex Iudeorum, Bernhart Lachmann gos mich anno 1507, die zweite in der Marienkirche zu Ellwangen: † iehsus naziarenus rex judeorum. bernhart lachmann gos mich 1508, die größte in der Stadtpfarrkirche in Schwaigern, OA. Brackenheim: Danna heis ich, in unser Frauen er leut ich, bernhart lachmann gos mich 1508, die größte in Ruppingen, OA. Herrenberg: Danna heis ich in unser Frauen Er leit ich, Bernhard Lachmann gos mich 1508, die größere in Sulz, OA. Nagold: Danna heis ich, das Wetter vertreib ich, zu unser Frauen Er leut ich, Bernhart Lachmann zu Eßlingen gos mich 1509, die größere in Dluhausen, OA. Neckarfulm: Hilf Gott und Maria Bernhard Lachmann gos mich 1510, die dritte in Oppenweiler, OA. Backnang: bernhart lachmann gos mich 1510. hilf got unt maria, die größte in Affaltrach, OA. Marbach: Danna heis ich, zu unsrer Frauen Er leut ich, Bernhard Lachmann gos mich 1510, die große in Gröningen, OA. Crailsheim: Danna heis ich, in unser Frauen er leut ich, bernhart lachmann gos mich 1510, die kleinere daselbst: hilf got und maria, bernhart lachmann gos mich, die zweitgrößte in Adolzhausen, OA. Crailsheim: iehsus nazerenus rex iudeorum. bernhart lachmann gos mich 1510, die größte in Bachbach, OA. Crailsheim: Danna heis ich, in Gottes er leut ich. bernhart lachmann gos mich 1510, die zweite in Wildberg, OA. Nagold: Danna heis ich, Gotes Er leut ich, Bernhart Lachmann gos mich 1511, eine in Entendorf, OA. Gaildorf, in gothischen Minuskeln:

ihesus nacerenus rex judeorum bernhard lachaman gos mich 1511. Die größte Glocke in Michelbach am Heuchelberg, *W.* Brackenheim, wurde 1511 von Bernhard Lachaman gegossen, ebenso 1512 eine frühere Glocke in Frauenzimmern, *W.* Brackenheim. Eine sehr große Glocke in Zaberfeld, *W.* Brackenheim, hat die Umschrift: *Osanna heis ich, in unser frauen er leut ich, bernhart lachaman gos mich 1513, eine sehr große in Lautern, W. Gmünd, in gothischen Minuskeln: osanna heis ich, in unser frauen er leut ich. Bernhart lachaman gos mich 1512, die größte in Möggingen, W. Gmünd, in gothischen Minuskeln: osanna heis, in unser fraven er leut ich. bernhart lachaman gos mich 1512, die größte in Honhardt, W. Crailsheim, in Minuskeln: Osanna heis ich, in unser frauen er leut ich, bernhart lachaman gos mich, die dritte in Stuppach, W. Mergentheim, in gothischen Minuskeln: bernhart lachaman gos mich. hilf got. 1513. Die kleinere Glocke in Serzheim, W. Baihingen, goß 1514 Bernhard Lachmann in Eßlingen. Die größte Glocke in Pfizingen, W. Mergentheim, hat die Umschrift: Osanna heis ich, in gottes er leut ich. bernhart lachaman gos mich 1515, die zweitgrößte in Gündelbach, W. Maulbronn: bernhart lachaman gos mich 1515. hilf got und maria, das Bauernglöcklein in Jagstheim, W. Crailsheim: hilf got. bernhart lachaman gos mich 1516, die große Glocke in Bernhardsweiler, Gemeinde Lautenbach, W. Crailsheim: hilf got und heilige fraw sant anna. bernhart lachaman gos mich 1517, die mittlere daselbst: hilf got und maria. bernhart lachaman gos mich 1516. Erstere wurde vielfach begehrt. Einst hatte man sie nach Dinkelsbühl geführt, wo sie schon auf dem Thurme hieng. Aber so oft man sie läutete, tönte es, wie die Sage meldet, in der Luft:*

Anna Susanna,
 3 Berndsweiler will ich hanga,
 will läuta, will schлага,
 wills Wetter verjaga.

So tönte es fort, bis man sie wieder nach Bernhardsweiler brachte. Diese Sage zeigt, wie hoch man diese Glocke schätzte. Die größte Glocke in Rindersfeld, *W.* Dehringen, hat die Umschrift: *osanna heis ich*

zu gottes ere leut ich. bernhart lachaman gos mich. 1520. Die dritte Glocke in Sindringen, *W.* Dehringen, wurde 1520 von Bernhard Lachaman gegossen. Die große in Grünelhardt, *W.* Crailsheim, hat die Umschrift: *Jesus nasarenus, rex judeorum. Bernhart Lachaman gos mich anno 1521, die zweite in Erlenchbach, W. Neckarfulm, in deutschen Minuskeln: ihesus nasarenus rex judeorum. bernhard Lachman gos mich 1521, die größte in Merklingen, W. Leonberg: Osanna heis ich, in unser Frauen Er leit ich, Bernhard Lachmann gos mich 1522. Die kleinste Glocke in Baum-Erlenchbach, *W.* Dehringen, wurde 1523 von Bernhard Lachaman in Eßlingen gegossen. Eine Glocke in Kaltenwesten, jetzt Neckarwestheim goß 1524 Bernhard Lachmann in Eßlingen.*

Gleichzeitig mit diesem Bernhard Lachmann lebte in Eßlingen ein anderer Glockengießer. Die schöne Glocke in Beßweiler, *W.* Oberndorf, hat in gothischen Minuskeln die Umschrift: *in . sant . luy . mary . iohannes . und . matheus . er . goß . mich . iohann . adler . von . eßlingen . in XV . C . iar . Da dieser Gießer sonst nie begegnet, ist Johann Adler ein Lesefehler für Pantlion Sidler. A. Klemm in „Aus dem Schwarzwalde“ 1895, S. 93 liest: pantlio(n) sidler vo(n) eßlingen im VX C. jar † in sant luy u. j. w. Ein weiterer Zeitgenosse Bernhards Lachmann war Pantaleon Sidler. Die kleinere Glocke in Baitersbronn, *W.* Freudenstadt, hat die Umschrift: *Osanna hais ich, Pantlion Sydler in Eßlingen gos mich, do man zalt 1480 Jar. (Schluß folgt.)**

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing- und Rothguß von 22 cm Höhe an —, Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe, im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, gefertigt

Wilh. Sedlmayr,
 Gelb- und Glockengießerei,
 Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Dieser Nummer ist ein Prospekt der Verlags-handlung Jos. Roth in Stuttgart beigelegt betr. Klassische Andachtsbilder

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die kaiserlichen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einbindung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich. 1900.

Der Glockenguß in der vormaligen Reichsstadt Eßlingen.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

Am 3. Februar 1486 verglich sich Graf Eberhard der Ältere von Württemberg mit Pantaleon Sydler (Eßlinger Stadtarchiv). Es handelte sich wohl um die mittlere Glocke in der Pfarrkirche zu Darnsheim, OA. Böblingen, deren Patronatsherr seit 1484 die Universität, die Stiftung des Grafen war. Diese Glocke hatte folgende Umschrift: Lucas . Marcus . Johannes . Matens . Pantlion Sydler von Eßlingen goß mich, do man zalt 1485. Die größere in Dietersweiler, OA. Freudenstadt: Danna heiß ich, Pantlion Sydler von Eßlingen goß mich, do man zalt 1487 Jar, die größere in Cressbach, OA. Freudenstadt: Dsana heiß ich Pantlion Sydler von Eßlingen goß mich, do man zalt 1489 Jar, die zweite in Bopfingen, OA. Neresheim, in gothischen Minuskeln: pantlion sydler von eslingen goß mich . da man zalt 1490. in der er sant blasius lyt man mich. Als einen im Glockengießen sehr erfahrenen Meister empfahlen die Eßlinger Pantaleon Sydler 1498 den Bopfingeru (Pfaff, Eßlingen S. 148). Er erhielt in Folge hiervon einen neuen Auftrag.¹⁾ Die dritte Glocke in Bopfingen hat die Umschrift: anno 1496 iar goß mich pantlion sydler

¹⁾ Pantaleon Sydler war wohl aus Bopfingen gebürtig. Wenigstens wurde 1477/78 Sirtus Sydler de Bopfingen an der Universität Tübingen immatrikuliert. (Noth, Urk. z. G. d. Univ. Tübingen II. 465.) Daß Pantaleon Sydler zwei Mal mit dem Guß von Glocken in dem von Eßlingen so entfernten Bopfingen beauftragt wurde, würde sich, wenn er von Bopfingen stammte, am besten erklären.

von eslingen, in blasius er patron dis gobhaus, die größte in Emmingen, OA. Nagold: In sant Luz, Mary, Johannis, Mathens, Er goß mich Pantlion Sydler von Eßling im 1498 Jar. Die kleinste, aus dem 16. Jahrhundert stammende Glocke in Echterdingen, OA. Stuttgart, nennt den Eßlinger Pantlion Sydler als Gießer. Die größere Glocke in Mühlheim am Bach, OA. Sulz, hat die Umschrift: in S. Luz, Mary, Mathäus, Johannes Er goß mich Pantleon Sydler von Eßlingen im XV hundertesten Jar. (alias: XV hundert sieben jar.) Die alte Glocke in Ergenzingen, OA. Rottenburg, goß 1502 Pantlion Sydler von Eßlingen. Die eine Glocke in Rohr, OA. Stuttgart, ist 1503 von Pantlion Sydler in Eßlingen gegossen. Die größere Glocke in Bodelshausen, OA. Rottenburg, goß Baltion (Lesefehler für Pantlion) Sydler zuo Eßlingen. Die größte, sehr schöne Glocke in Ober-Wettingen, OA. Gmünd, hat die Umschrift in gothischen Minuskeln: ihesus pro nobis factus est . ihesus pro nobis mortuus est . es goß mich pantlion sydler zuo eslingen . als man zalt 1504 iar . amen. Pantaleon Sydler zu Eßlingen goß 1506 die eine Glocke zu Deschelbronn, OA. Herrenberg, mit der Umschrift: Salve vesta dies toto venerabilis aevo, qua Deus infernum vicit et astra tenet. Die zweite Glocke in der Kirche in Dettensee (Hohenzollern) soll die Umschrift haben: In † sant † Luz † Mary † Johannes † Mathens † er † goß † mich † Pantlion † Sydler † zuo † Eßlingen † im † 1410. Die Zahl 1410 ist Lesefehler für 1510. Die größte Glocke in Darnsheim, OA. Böblingen, hat die Umschrift: in . sant . Luz . und . sant . Mary . und . sant . Johannes . und . in . sant . Matens . (er) goß . mich .

Pantlion . Eydler . zuo . Eßlingen . im . 1510 . Jar . amen . Im Oberstadtthor zu Haigerloch hängt eine Glocke, die in sehr schöner Minuskelschrift die Umschrift hat: in † sant † luy † sant † mary † sant † iohannes † vnd † in † sant † mathevs † er † gos † mich † pantlion † eydler (Lesefehler für sydler) † zuo † eßlingen † anno † dm. † 1411 (natürlich Lesefehler für 1511). Die kleinere Glocke in Harthausen, N. Stuttgart, welche die Evangelistenmamen enthält, wurde 1511 von Pantlion Eydler zu Eßlingen gegossen und von der früheren Kapelle im Orte hieher verfest. Die auffallende große Glocke in Weitingen, N. Horb, hat die Umschrift: in sant luy, sant mary, sant iohannes, sant matheus er gos mich pantlion sydler von eßlingen als man zalt 1512 jar amen. Die größte Glocke in Pfalzgrafenweiler, N. Freudenstadt, goß 1513 Pantleon Eydler von Eßlingen. Die erste Glocke in Dettensee (Hohenzollern) hat die Umschrift: In † sant † luy † Mary † Johannes † Mathevs † er † gos † mich † Pantlion † Eydler † zuo † Eßlingen † in † 1415 (Lesefehler statt 1515). Die größte Glocke in Dettingen, N. Rottenburg, goß 1516 Pantlion Eydler zuo Eßlingen. Obgleich Pantaleon Sidler erst 1544 starb, sind keine weiteren Glocken in Württemberg von ihm bekannt. Das hängt damit zusammen, daß er zuletzt in pfälzische Dienste trat (Pfaff, Eßlingen S. 148). Sein Sohn Sebastian Sidler war ebenfalls ein geschickter Glockengießer (ebendasselbst). Die mittlere Glocke in Stammheim, N. Calw, hat die Umschrift: In sant luy, s. Mary, s. Johannes, s. Mathevs Er gos mich Bastian Sidler von Eßlingen 1524, die dritte Glocke in Bisingen (Hohenzollern): Sanct Lucas . Marcus . Johannes . Mathevs . Es gos mich Bastian Siedler zu Eßlingen 1524. N. Klemm am angeführten Orte S. 93 nennt diesen Bastian Eydler zu den Jahren 1519—25, einen Leonhard Eydler 1529 ff. Die kleinere Glocke zu Schopfloch, N. Freudenstadt, goß 1530 Leonhard Eydler zu Eßlingen. Die erste Glocke in Weisingen (Hohenzollern) hat die Umschrift: Leonhart Seidler zu Eßlingen goß mich im 1535 jar . O Herr erbarme dich unser.

Dieser Glockengießerfamilie gehört wohl auch an ein Gießer zu Würzburg. Die zweite Glocke in Landenbach, N. Mergentheim, hat die Umschrift: Durch das Feuer flos ich . Conrad Sidler zu Würzburg gos mich 1605. Als nächster Glockengießer nach den Sidlers erscheint in Eßlingen Meister Hans. Die Glocke in Langheim (Hohenzollern) hat in gothischen Majuskeln die Umschrift: LVCAS . MARX . IOHANNES . MATHEVS . COS MICH Meister Hans zu Eßlingen MD XXXXV . I . M . S . M . , die größere in Göggingen, N. Gmünd, in lateinischen Majuskeln: sant . petrus . hais . ich . maister . Hans . zu . Eßlingen . gos . mich . verbum domini manet in eternum . Amen . Anno 1553. Vermuthlich hieß dieser Glockengießer mit Familiennamen Miller, worauf das I . M . auf der zuerst erwähnten Glocke hindeutet, und war Vater der nachfolgenden Martin und Hans Miller. Die größte Glocke in der Kirche zu Bühlertham, N. Ellwangen, hat die Umschrift: Osanna heiß ich, zu unser Frauen Ehr leit ich . Meister Martin Miller zu Eßlingen gos mich anno 1579. Die größte Glocke in Blieningen, N. Stuttgart, goß 1582 Martin Miller von Eßlingen. Die größte Glocke in der Pfarrei Kaisheim, Kapitel Burgheim (bayerisch Schwaben), hat die Umschrift: Jesus Nazarenus rex Iudeorum, titvlus trivmphalis, defendat nos ab omnibus malis . Maria . Anna . Joannes . (ohne Bild) Maister Martin Miller zu Eßlingen gos mich anno 1586. Wappen des Abts (3 Rosen). Die Namen der 8 Klosterofficialien. (Prior, Subprior u. s. w.) Eine Glocke zu Affstätt, N. Herrenberg, goß 1600 Martin Miller zu Eßlingen. Die größte, schön verzierte Glocke zu Botenheim, N. Brackenheim, hat die Umschrift: Aus dem feier flos ich . Martin und Hans Miller zu Eßlingen gosen mich anno 1598, die erste Glocke zu Deckenpfromm, N. Calw: Zur Ehre Gottes leute ich, Martin und Hans zu Eßlingen gosen mich anno 1601. Die größte, 36 Zentner wiegende Glocke in der Pfarrkirche zu Böblingen trägt außer den Namen der damaligen geistlichen und weltlichen Behörden noch die Umschrift: Zur Ehre Gottes läut man mich, Martin und Hans Miller

zu Eßlingen goß mich anno 1600. Die große Glocke in der Pfarrkirche zu Cannstatt goß 1612 Hans Miller in Eßlingen. Die mittlere Glocke zu Dagersheim, D. Böblingen, hat die Umschrift: zur Ehr Gottes leut ich Hans Miller in Eßlingen goß mich 1613, die Glocke in Allmersbach, D. Backnang: Zur . Ehre . Gottes . leute . ich . M . Hans . Miller . in . Eßlingen . goß . mich . 1613, die zweite in Degerichlacht, D. Tübingen: Meister Hans Miller in Eßlingen goß mich 1616, die zweite in Kietenau, D. Backnang: M. Hans Miller zu Eßlingen goß mich 1616, die größte in Weil im Schönbuch, D. Böblingen: Zu der Ehr Gottes leit man mich. Sibonia Johann Millers Witib zu Eßlingen goß mich, und darunter die Namen der damaligen geistlichen und weltlichen Behörden nebst der Jahreszahl 1620.

Nachfolger der Miller als Glockengießer in Eßlingen war Hans Wüstenhauer, der 1627 die große Glocke in Schwalldorf, D. Rottenburg, goß.

Dann erscheint als Glockengießer in Eßlingen Hans Jacob Ernst, wohl ein Mitglied der Lindauer Glockengießerfamilie. Die größere Glocke in Heunaden, D. Stuttgart, goß 1667 Hans Jacob Ernst in Eßlingen. Die aus der Klosterkirche in die Walberichskirche in Murrhardt, D. Backnang, versetzte Glocke hat die Umschrift: goß mich Hans Jacob Ernst 1676 und an der Schweifung steht: Paulus Achatius Daser, Abt zu Murrhardt, Joh. Christoph Harprecht, Vogt allda. Auf der dritten Glocke in Botenheim, D. Brackenheim, steht: Gegoßen: durch Jo. Jacob Ernst von Eßlingen den 6. D. Anno 1677.

Der 30jährige Krieg knickte die Blüthe der Glockengießerkunst in Eßlingen. Nur vereinzelt tauchen noch 2 Glockengießer in Eßlingen auf: Andreas Lindner von Eßlingen goß 1744 das Neujahrsglöckchen zu St. Martin in Rottenburg, und Ludwig Gosmann in Eßlingen goß die größte Glocke in Gündelbach, D. Maulbronn, in einem unbekanntem Jahre um. Er ist wohl identisch mit dem Glockengießer Heinrich Ludwig Gosmann in Magstadt, D. Böblingen. Die größte und mittlere Glocke daselbst tragen die Um-

schrift: Gott allein die Ehre Goß mich Heinrich Ludwig Gosmann in Magstadt 1706. Er goß auch 1711 die kleinere Glocke in Liebenzell, D. Calw, und 1710 die vierte Glocke in Wilbberg, D. Nagold, ferner 1718 in Weil der Stadt, D. Leonberg. Die kleinste Glocke in Magstadt hat die Namen der damaligen geistlichen und weltlichen Behörden und die Zahl 1730. Am unteren Rande steht: Goß mich Heinrich Ludwig Gosmann und Christoph Zimmermann in Magstadt.

Hiermit schließen die Nachrichten über die Glockengießerkunst in der vormaligen Reichsstadt Eßlingen ab. Es lassen sich, wie man sah, in derselben folgende Glockengießerfamilien nachweisen:

1. Konrad der Glockengießer 1341 bis 43.
2. Plattner 1421—33.
3. Lachmann 1474—1524.
4. Sidler 1480—1535.
5. Miller 1545—1620.
6. Wüstenhauer 1627.
7. Ernst 1667—77.
8. Gosmann um 1710.
9. Lindner 1744.

Nach 1744 fand sich bisher keine von einem Eßlinger Glockengießer gegossene Glocke.

Durch die Namen Lachmann und Sidler spielt Eßlingen eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Glockengießerkunst.

Bildhauer und Baumeister in Comburg.

Von Zuchtspfarrer F. A. Mayer.

1. Simon Schlör.

Der weitbekannte Künstler Simon Schlör, Steinhauer aus Landenbach, 1553—98 in Hall thätig (Gradmann, Altfränk. Kunst in Württ. Franken, S. 119, in der Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des historischen Vereins für Württ. Franken, wo seine Arbeiten aufgezählt sind), hat seine Alabastrersteine auf Breisinger Markung gebrochen. Herzog Ludwig von Württemberg (1568—93) schreibt am 8. Juli 1584 an Probst Erasmus Kienstetter (1551—83 Decan, 1583—94 Probst von Comburg), die Comburg'schen Amtleute möchten dem „Sim-

keine verhinderung thon" beim Brechen von Steinen, sondern ihn weiter brechen lassen. Am 23. August 1584 stellt „Simon Schlehr“, um das Werk für den Herzog in Hall machen zu können, die Bitte um Stücke von Mabaſterſteinen (er wolle hereinbringen, was er vorher verſchüttet habe) und zwar zum Luſthaus des Herzogs Ludwig; er will 400 Stück auf ſeine Koſten graben laſſen und bittet um Erlaubniß bei Probt Crasmus. — Auf dieſes hin erwidert genannter Probt (26. August 1584) in Sachen des Simon (auch Sym, Seem geſchrieben) an den Herzog über einen Mabaſterſteinbruch zu Brezingen: ächter Mabaſterſtein ſei angeſtroffen worden und etliche Stücke ſeien gebrochen und zwar auf einem Platz, welchen Simon Schlör von dem Stiftsunterthanen Kaſpar Rötter gekauft hatte. Am 31. August 1884 ſchreibt der Herzog noch einmal an den Dechanten von Comburg (Johann Wilhelm von Holdingen 1583—1595), er werde jemanden abſenden zur Vergleichung wegen des von „Schlehr“ erkauften Mabaſterbruches. Leider ſind (nach Gradmann 16) die Arbeiten des genannten Künſtlers für das Luſthaus und den Luſtgarten des Herzogs nicht mehr vorhanden, wie auch der Platz des Mabaſterbruches (ob Wiſchlachten oder Nauenbrezingen, N. Gaildorf, 1 Stunde von Hall) nicht mehr bekannt iſt. (Nach Akten im Filial-Archiv in Ludwigsburg.) Noch jetzt findet ſich bei Nauenbrezingen in den Schichten über den mächtigen Gipsbänken Mabaſter in Kugeln, die in ſehr viel Mergel liegen und als Adern in der Hauptschicht des Gipses. Der Mabaſter in der Comburger Kirche (Altäre, Chorgestühle, Verlichingendenkmal) dürfte wohl aus dieſer Gegend ſtammen.

(Ueber Schlör vergl. „Zeitschrift für Württ. Franken“, Bd. 10, S. 25.)

2. Erhard Barg.

Mit Schlör arbeitete in Hall, Comburg und ſpäter in Stuttgart Erhard Barg, Bildhauer zu „Stuttgarden“, erwieſ ſich aber als einen „ehreloſen, verlogenen und verſoffenen Böſewicht und Hüdler“ (Gradmann 16). Im Dezember 1586 und Januar 1587 klagt gegen ihn der Comburg'sche Untervogt und Syndikus

Philipp Colker bei dem fürſtl. Württ. Kammerdiener Georg Stäglein (auch Steglein) in Stuttgart, es ſei demſelben ein nach Eichſtadt gehöriges Epitaphium von Mabaſter von Stifts wegen zu verfertigen angebingt und darauf 12 fl. geliefert worden; er habe aber „hinter der Thür Urlaub“ genommen und ſei ohne ausgefertigte Arbeit davon gegangen und habe mehr Schulden zu Steinbach gemacht und hinterlaſſen, was ihm im Weiſein des „Semmen Schlör“ als Anklage vorgeleſen wird, worauf er erwiderte: er werde ſeine Unſchuld nachweiſen (13. Januar 1587).

3. Johann Hoffmann, Orgelbauer.

Im Accord über die Umbauung der alten romanischen Baſilika in die neue Barockform an der Stiftskirche in Comburg (1706) („Archiv für Chriſtliche Kunſt“, 1897, Nr. 3, S. 25) konnten wir die Baumeiſter an der Kirche nennen. Mit dieſem wollen wir die Meiſter anführen, welche an der inneren Ausſtattung der Kirche arbeiteten oder Werke in dieſelbe lieferten.

Als Orgelbauer wird im Orgelbauaccord vom 8. Januar 1697 genannt Johann Hoffmann (woher iſt nicht angegeben) und mit ihm der Accord abgeſchloſſen: er ſoll „ein ganz von Grund auf neues Orgelwerk in allhieſige Stiftskirchen erſtellen“, wobei die Zahl und Namen der Register und ihre Größe, Pfeifen, Windlade zc. genau im einzelnen bezeichnet werden. Er bekommt dafür 400 fl. Rhein., dazu „koſt bei der H. Weiſtlichen Tiſch, ſamt ſeinen Geſellen, auch jedem deſ tags ein maach getrenckh, alß halb Bier und halb Wein“, wobei er verſprochen hat, es ſolle „auf Michaelis daß Werk in völligen eſſe ſein“. Dieſe eben angeſchaffte neue Orgel iſt nach dem Umbau der Kirche (1707—1717) jedenfalls wieder aufgeſtellt worden und noch in der Stiftskirche vorhanden. In der Mitte iſt das Wappen des Fürſtbiſchofs von Würzburg angebracht: Johann Gottfried von Guttenberg, mit Schwert und Biſchofsſtab, bekrönt von dem Pſalmiſten (Halbfigur) mit Buch, Mitra und Stab. Auf der Epiftelſeite iſt das Wappen des 17. Probtſtes: Georg Heinrich v. Stadion (1685 bis 1716) auf der Evangelienſeite das

des 18. Decans Wilhelm Ulrich von Guttenberg (1695—1736). Posamentblasende Engel sind auf beiden Seiten.

4. Maler Antonius Knoll.

Derjelbe wird als „Maler“ aus Würzburg genannt „bei Vergütung der Kupferinläden Knöpf uff die neue Stiftskirche“, welche 56 an der Zahl bei Meister „Joseph Büholfer, Kupferschmitt“ bestellt wurden; er solle nach dem Accord vom 27. Aug. 1710 die kupfernen Knöpf „mit gutem dukaten goldt vergülten“ und dafür erhalten 3 fl. „vor ieden ein und den andern“.

5. Bildhauer Balth. Desterbauer.

Das Chorgestühl in der Stiftskirche zu Comburg, für Probst (Evangelien-) und Dekan (Epistelseite) und je einen Dignitär, dann für acht Chorherren und zwölf Chorvikare liefert nach der Veraccordierung, bei welcher noch zwei Zeichnungen der angebrachten Schnitzereien vorhanden sind (Sil.-Archiv, Ludwigsburg), der „Meister Hermann Eckmann, Schreiner zu Würzburg und Balthes österrbawer, Bildhauer für hundert zwanzig Reichsthaler, 2 scheffel Dinkel, 4 ächtern hiefigen Maas“. Für das Stück Marmor zur Füllung der ovalen Schnitzereien wird dem Bildhauer ½ fl. bezahlt.

6. Christoph Mezler,

Maur-Meister, ist der Erbauer der neuen Dekanei, dieses gewaltigen massiven Baues mit zwei Stockwerken, erbaut unter dem 18. Probst Johann Veit v. Würzburg (1716—1756) und dem 18. Dekan Wilh. Ulrich v. Guttenberg (1695—1736), deren Wappen mit dem Comburg's in der Mitte, in Stein über den drei Fenstern der Westfassade angebracht sind. An der Südfront sind die Wappen der Chorherrn von Erthal, v. Ostein und v. Hutten. Im nördlichen und südlichen Giebelfeld des Mittelbaues sind in Stein gehauen die Wappen Comburg's, von drei Rittern gehalten: den drei Gründern des Klosters (Comburgs): den Grafen Burhard, Heinrich und Rugger von Rothenburg a. d. T. (1079). — In diesem Bau, dessen Ostflügel nicht angebaut ist, wurde am 21. Februar 1808 Prinz Friedrich geboren, der Vater unseres

Königs (1807—1810 war Comburg Aufenthaltsort des Prinzen Paul v. Württemberg mit dessen Gattin. Die Dekanei war die Wohnung). — Diesen Bau erstellte Maurer-Meister. Christoph Mezler v. Amorbach nach der „Berechnung über ausmehung des neuen dekaney-bau des Ritterl. Stifts Comburg, was der Maur-Meister Christoph Mezler von Amorbach im Mauern, graben und steinhawen verdient“ und zwar:

1. Mauern: das Fundament . . .	761 fl. 54 Kr. — Pf.
das Mauerwerk . . .	521 „ 31 „ 3 „
Gewölbe an deren Kellern . . .	159 „ 46 „ — „
die Zwen Stockwerk und deren Schieb- wändt . . .	583 „ 55 „ — „
fatschaden (Fassade) . . .	28 „ 48 „ — „
	<hr/>
	2055 fl. 54 Kr. 3 Pf.
2. Das Graben (die Specificationen lassen wir bei allen Punkten weg) . . .	639 „ 17 Kr. 3 Pf.
3. für alle gehauene stein . . .	1531 „ 16 „ — „
und zwar gehauene stein	925 „ 34 „ 2 „
Anbrust taffel und Kunden Staab- bänken . . .	106 „ 09 „ — „
Portal, Basen . . .	158 „ 20 „ — „
Fenster Vertach- ung sambt den Zierathen . . .	261 „ 20 „ — „
Die Wappenstück in der fatschaden . . .	79 „ 52 „ 2 S.
	<hr/>
Summa Summa- rum Alles Em- pfangen habente gelt thut . . .	4761 fl. 53 Kr. 3 Pf.

Brief und Bild der seligen Creszentia von Kaufbeuren.

Von Pir. Diekmann in Tömerdingen.

Die selige Creszentia wird nicht zürnen, wenn ihrer auch im „Archiv“ Erwähnung geschieht; sie möge es als Zeichen der Verehrung und Freude darüber ansehen, daß sie im Oktober 1900 auf der Heiligensala feierlichst vorgerückt ist.

Kaufbeuren bietet zwei Hauptanziehungspunkte: die gothische, im Innern prächtig restaurierte Stadtpfarrkirche und das alte Kloster der Franziskanerinnen, welches Creszentia von 1703 bis

1744 bewohnte. Statten wir diesem vorerst einen kurzen Besuch ab.

Nach Besichtigung der kleinen Kapelle mit dem Grabe der Seligen läuten wir an der Pforte. Eine freundliche Schwester geleitet uns über den Hof zum Hausflur. Hier stehen verschiedene Schränke mit zahlreichen Ervotz. Unter anderem fällt z. B. ein silbernes Nösklein auf, welches ein Hohenzellernspröß als Weisheitsgeschenk, wie er gelobt, übersandte, da sein hochgewerthetes Kriegspferd, infolge Anrufung unserer Seligen wider Erwarten und schnell gesundete.

Eigenthümlich nutzet die Zelle an, welche das Leben der Gottbegnadeten einige Jahre schaute. Dort findet sich alles noch so vor, wie es die Klosterfrau bei ihrem Hinscheiden verließ. An einer Wand hängen zwei große bildliche Darstellungen von ihr: die Geißel des Herrn und ein Jüngling als Symbol des hl. Geistes. Beide Zeichnungen athmen die Liebe und Züchtigkeit, mit welcher sie das bittere Leiden Jesu Christi und das Geheimniß der allerheiligsten Dreifaltigkeit betrachtete; man muß nur staunen über die Feinheit und Präzision, welche denselben eigen. Und doch war unsere Ordensperson keine Malerin vom Fach!

Vor ein paar Wochen erhielt ich von befreundeter Seite in München das Original eines Briefes, den die Selige am 18. Dezember 1743 an den Klosterpfleger Joseph Anton Wittner in Maria Mödingen bei Lauingen richtete. Dieser Herr hatte nämlich aus Anlaß seiner Verlobung dem Kloster Kaufbeuren Gaben geschickt, für welche nun die damalige Oberin unter Anfügung von Gebetszetteln in genanntem Schreiben dankt.

Das Schreiben lautet folgendermaßen:
Gelobt Sey Jesus Christus und Maria Amen.
Wohl Edler gestrenger in Christo hochgeehrter herr.

Ich habe das an mich abgelassene schreiben sambt dem darin geschlossenen hl. allemüssen zur recht erhalten. vor welches ich den schuldigen und demietigen danth abstatte überschichte das wenige zur danthagung. ich wünsche auch dem gestrengen herrn. und seiner Jungfrau von dem lieben gott. alles gleich heil und segn. zur dem angehenden stande. ich habe auch einige Lucaszetelein. überschichten wollen. daß sye icht in dieser zeit. zur zeiten eins einrambt. und alezeit darzur sollen sye beten ein Vater unser und Ave Maria und ein Gloria Patri. zur Ehren der hl. dreifaltigkeit, ich werde auch täglich. vor sie und seiner angehenden Jungfrau brauth beten. und sein begehren dem lieben gott anbefehlen. darmit befehle mich in alles heilige und in ergebung des guadenschuz Jesu und Maria.

Verbleibe Kaufbeyren den 18 Abriß 1743.
Meinem gestrengen in
Christo hochgeehrten
herrn.

zur gottschuldigen Vorbildnerin ihre Maria Crescentia hößin ord = S: Francisci.

Der Brief, auf einem gefalteten Halbbogen geschrieben, nimmt sofort wegen seiner äußern Ordnung ein. Da ist gleichmäßiger Satz, gleich weiter Abstand der geraben zeilen, Sauberkeit;

die Schriftzüge sind fest und deutlich, zugleich schön und ungekünstelt — nur der Hand einer geübten Schreiberin können sie entstammen. Aus dem einfachen Inhalte spricht ein theilnehmender und vertrauensvoll frommer Sinn, der sich fern hält von süßlichem und überschwenklichem Wesen.

Die selige Crescentia hatte diesem Briefe an Herrn Wittner auch ein Bild von sich in Visitenformat beigelegt, welches, von einem S. T. Sondermann sehr hübsch und scharf gestochen, am Fuße die Bemerkung trägt: Vera Effigies Rel. In Christo Dev. Mariae Crescentiae O: S: Franc. In Monasterio Kauffburensi. — Beim Anblick dieses Bildes denkt man unwillkürlich: so sieht eine heilige aus, so hat die selige Crescentia ausgesehen. Die Portraits der letzteren in Kaufbeuren wollen mir nicht gefallen, weil das Gesicht auf denselben zu „räß“ dreinschaut.

In der Uebersendung des eigenen Bildes wird man nicht einen Zug von Weltfönn und Eitelkeit finden wollen, wenn man bedenkt, daß der Adressat ein Klosterbeamter war und zu unserer Ordensperson in frommer Freundschaft stand.

Literatur.

Beschreibung des Oberamts Nottenburg. Herausgegeben von dem R. Statistischen Landesamt. Mit Titelbild, Karte des Oberamts, Kilometerzeiger des Bezirks, Plan der Stadt Nottenburg und Umgebung, sowie zahlreichen Bildern im Text. Zwei Theile. Stuttgart. Kommissionsverlag von W. Kohlhammer. 1900.

Den neuen Oberamtsbeschreibungen von Neutlingen (1893), Ehingen (1893), Cannstatt (1895) und Ulm (1897) folgt nun die von Nottenburg in zwei Bänden, wovon der erste die allgemeine Bezirksbeschreibung, der zweite die Ortsbeschreibungen enthält. Wie aus der Inhaltsübersicht zu ersehen, ist auch dieser fünfte Theil der Beschreibung unseres Königreichs Württemberg das Werk zahlreicher Fachmänner, die sich der Unterstützung seitens der Bezirks- und Gemeindebehörden, der Geistlichen und Laien erfreuen durften. Die Redaktion des Buches besorgte das ordentliche Mitglied des R. Statistischen Landesamtes, Oberstudienrath Dr. v. Hartmann. Bei der allgemeinen Beschreibung werden zuerst die „natürlichen Verhältnisse“, Lage, Klima, Bodenbeschaffenheit, Pflanzen u. s. w., dann die Bevölkerung nach ihrer Abstammung, Mundart, Charakter u. s. w. beschrieben; hierauf kommen die Erwerbs- und Wirthschaftsverhältnisse, die öffentlichen Verhältnisse, wie Rechtspflege, Verwaltung u. s. w. zur Beschreibung. Der fünfte und sechste Abschnitt behandelt die Geschichte und die Alterthümer des Bezirks, an deren letzteren die Gegend ja besonders reich ist. Von der Stadt Nottenburg selbst ist gesagt: „Der älteste sicher benannte Ort im heutigen Württemberg, unbestrittene Kelten- und Römerstadt, hatte Nottenburg, als es 1806 württembergisch wurde, eine längere Geschichte hinter sich als alle, eine bedeutsamere als viele schwäbische Landstädte.“

Die Ortsbeschreibung beginnt mit der Stadt Nottenburg und folgen dann die einzelnen Orte in alphabetischer Ordnung. Bei jedem Orte wird

jeweils seine Lage, die Abstammung seines Namens und seine älteste Geschichte behandelt, dann werden die Gebäude, Kirche, Rathhaus u. s. w. beschrieben, auch die kirchlichen und gemeindlichen Verhältnisse angegeben und auch besondere Ortsgebräuche u. dergl. erwähnt. In einem Anhange werden ein Höhenverzeichnis sowie statistische Tabellen über den Flächengehalt des Bezirks, Zahl und Umfang der landwirtschaftlichen Betriebe, über die Bevölkerung und ihre gesundheitlichen Verhältnisse u. s. w. gegeben. Bei der Beschreibung jeder Gemeinde ist eine von Major C. Heberle aufgenommene Zeichnung des Ortes und seiner landschaftlichen Umgebung abgebildet.

Katechismus der Archäologie. Von Dr. C. Kroker. 2. Aufl. 1900. Leipzig. Weber. M. 3.

Das vorliegende Werkchen trägt ganz das Gewand von Salens Baustile, nur die Frageform ist fallen gelassen. Es behandelt in 4 Kapiteln die ägyptische, mesopotamische, vorderasiatische und griechisch-römische Kunst. Letztere ist natürlich am ausführlichsten dargestellt, indem in 4 Kapiteln die älteste griechische Kunst, die griechisch-römische Baukunst, die griechisch-römische Plastik und die griechisch-römische Malerei vorgeführt wird. Ein Verzeichnis der Orte, Künstler und termini technici trägt nicht wenig zur Brauchbarkeit des Ganzen bei. Gerade in dieser praktischen Verwendbarkeit dieses Katechismus liegt sein großer Werth, indem er aus der ungeheuren Stoffmasse der Kunstgeschichte des Alterthums das Wichtigste herausnimmt und trotz der großen Kürze lichtvoll darstellt. Für das weitere Studium sind immer die wichtigsten Quellen und Literaturwerke angegeben. Dem Anfänger sind gewiß die vielen technischen Angaben willkommen. Andeutung der historischen Zusammenhänge und Gesamtcharakterisierungen beleben das Gerippe. Die wichtigsten Kunstdenkmäler sind alle in Illustrationen gegeben. Der Katechismus leistet nicht nur dem Anfänger, der sich rasch in die Kunst des Alterthums einschaffen will, sondern auch dem Nichtfachmann, der sich schnell Rath's erholen will, überaus treffliche Dienste. Bei der großen Bedeutung der Aegyptologie und Assyriologie in unsern Tagen und bei den vielen Zusammenhängen der christlichen Kunst mit der griechisch-römischen dürfte sich Kroker's Archäologie namentlich auch für christliche Kunstforscher und Kunstbesessene empfehlen. Dabei dürfte es sich allerdings fragen, ob es möglich ist, einen kurzen Katechismus der „Archäologie“ zu schreiben, da dieser Begriff nicht nur intensiv, sondern auch extensiv ungeheuer viel enthält. Thatsächlich kommen denn auch nicht nur die nicht unter den Begriff „Kunst“ fallenden Alterthümer sehr stiefmütterlich weg (cf. p. 84 u. 89), sondern auch ganze Völker, wie die indische Kunst, werden vernutzt. Doch, wie gesagt, das, was das Büchlein enthält, ist viel und gut.

Dr. A. Weissenbacher.

Die Kunst und das Sittliche. Von Wilhelm Schöppf. Stuttgart. Druck und Verlag der Chr. Welfer'schen Verlagshandlung. 1900. 43 S. Preis 60 Pf.

Das vorliegende Schriftchen ist das sechste Heft vom XXV. Bande der „Zeitfragen des christlichen Volkslebens“, welche „die Zustände und Aufgaben unserer Zeit ins Licht evangelischen Geistes rücken, nach ihm sie messen und beurtheilen lehren“ wollen. Wie die ganze Sammlung, will auch obige Schrift den positiv christlichen Standpunkt vertreten. Sie sagt den Protestanten gegen die sogen. lex Heinze wie den jüdisch-liberal geleiteten Blättern und überhaupt dem Liberalismus in kräftigen Worten die Wahrheit und kennzeichnet unter andern wiederholt auch das „Sittliche“ der sogen. „Männermoral“. In einem andern Abschnitte wird die moderne Künstlerfittlichkeit, wie sie sich in Wort und Bild gibt, und am Schlusse der „Goethebund“ behandelt. Daß auch in einer kleineren von einem Protestanten verfaßten Schrift, der wir unsererseits sonst ganz und voll beistimmen können, etwas Weniges über die bösen Jesuiten und das Papstthum stehen muß, scheint zur Kennzeichnung protestantischer Orthodorie erforderlich zu sein.

Sant'Elia. Ein deutsches Heiligthum auf klassischem Boden. Erinnerungen an eine archäologische Streife in Etrurien von Carl Maria Kaufmann. Mit 8 Abbildungen. Hammi. W. Druck und Verlag von Veer u. Thiemann. 1900.

Die „Frankfurter zeitgemäßen Proschüren“ (Preis pro Band (12 Hefte) M. 3, Einzelpreis pro Heft 50 Pf.), deren erstes Heft vom XX. Bande obige Schrift bildet, haben mit der Wende des 19. Jahrhunderts einen Wechsel insofern eintreten lassen, als sie in Zukunft in dem Verlage von Veer u. Thiemann in Hammi. W. erscheinen werden. Das vorliegende Heft gibt eine Beschreibung von dem fast ganz aus dem Mittelalter erhaltenen Castell Sant'Elia und seinem Heiligthum der Madonna ad Rupes. Man erreicht es von der Stadt Civita Castellana aus, die 8 Kilometer von der Bahnstraße Rom-Florenz entfernt liegt. „Castel Sant'Elia, nach außen hin kaum dem Namen nach bekannt und doch ein Fleckchen Erde, das in wenigen Jahren, wenigstens von deutschen Pilgern und Südfahrern, besucht werden muß, wollen sie nicht einem der idyllischsten und schönsten Madonnenheiligthümer der Welt achlos nahe gewesen sein.“ Hier ist auch jener alte Paramentenschab aufgefunden worden, der einzig in seiner Art, von J. Braun S. J. in der Zeitschrift für christliche Kunst (1899 S. 291 ff.) jüngst eine kurze Untersuchung gefunden hat.

Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Erich Franz, Professor an der Universität Breslau. Mit Titelbild und 393 Abbildungen im Text. Freiburg. Herder. 1900. Gr. 8°. (XII u. 448 S.) M. 9; geb. in Halbfranz M. 11.

Es ist allerdings ein kühnes Unternehmen, der Menge kunstgeschichtlicher Handbücher ein neues anzufügen, aber auf unserer Seite durchaus nichts Ueberflüssiges. Lassen wir über Zweck und Ziel des Buches den Verfasser selber reden:

„Was ich vor Augen hatte, war der mir oft geäußerte Wunsch akademischer Zuhörer nach einem Handbuch mäßigen Umfangs. In präziser Darstellung sollte es Wachsen und Gedeihen der Kunst, die Hauptepochen gut charakterisieren, alle wichtigen Erscheinungen plastisch hervortreten lassen. Weder phrasenreiches Aesthetisieren noch die dürre, poesielose Sprache des Materialismus durfte ihm anhaften, sondern die Dinge mußten aus sich heraus sprechen, sich in ihrem Wesen frei präsentieren. Trotz aller Kürze sollte es aber auch bilderreich erzählen und dem ewig Schönen, dem Ideal, voll gerecht werden in Auffassung und Diktion. So gedachte ich meinen Zuhörern einen Führer zu bieten in das Reich

der bildenden Kunst, anregend wohl auch zu ferneren Studien neben der oft trockenen Fachwissenschaft. Um aber den Wirkungskreis des Buches nicht zu beschränken, glaubte der Verfasser, seine Darstellung möglichst einfach und weiterhin verständlich halten zu müssen. Denn die Kunstbildung ist heute wieder ein achtbarer Faktor im Erziehungswesen und der modernen Kulturrichtung.“ Druck und Ausstattung des Buches ist eine vorzügliche und sind die Bilder zum Verständnis des Textes gut gewählt. Es wird unzweifelhaft eine weite Verbreitung finden, da es auf unserer Seite eine Lücke ausfüllt, denn eine solche kurzgefaßte und doch erschöpfende, auf christlichem Standpunkte stehende Kunstgeschichte fehlte uns bisher.

Annoncen.

Neueste kurzgefasste illustrierte Kunstgeschichte.

In der Herder'schen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Dr. Erich Frantz (Professor an der Universität Breslau),

Handbuch der Kunstgeschichte.

Mit Titelbild und 393 Abbildungen im Text. gr. 8°. (XII u. 448 S.) M. 9.—; in seinem Halbfrauzband M. 11.—.

Freudig wird es begrüßt werden, dass der Verfasser der dreibändigen „Geschichte der christlichen Malerei“ uns nunmehr ein reich illustriertes „Handbuch der Kunstgeschichte“ schenkt. Obwohl das Buch zunächst als Führer für akademische Zuhörer des Verfassers bestimmt ist, wird die allgemein verständliche Darstellung demselben sicherlich bald einen weiteren Wirkungskreis erschliessen.

Im Register ist bei fremdländischen Namen von Wichtigkeit Betonung und Aussprache angegeben.

Von demselben Verfasser ist früher im gleichen Verlage erschienen:

Geschichte der christl. Malerei.

Drei Bände (zwei Bände Text und ein Band Bilder). gr. 8. (XLVI u. 1526 S. Text, 109 einfache und 7 doppelte Bildertafeln.) M. 30.—; geb. in Leinwand mit Lederrücken M. 38.—; geb., die Bildertaf. im Text vertheilt, drei Bände M. 39.—.

Altarleuchter,

feinpolirte, in Messing- und Rothguss von 22 cm Höhe an —, Osterkerzenleuchter bis zu

1,20 m Höhe, im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präfl. Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmair,
Goldschmied- und Glockengießerei,
Erlangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Franz Xaver Kraus,

Geschichte der christlichen Kunst.

In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Lex.-8°.

II. Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Zweite Abtheilung: Renaissance und Neuzeit. Erste Hälfte. Mit 132 Abbildungen. (IV u. S. 1—282.) M. 8.—.

Früher sind erschienen:

I. Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Texte. (XX u. 622 S.) M. 16.—; geb. in Halbsaffian M. 21.—.

II. Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit.

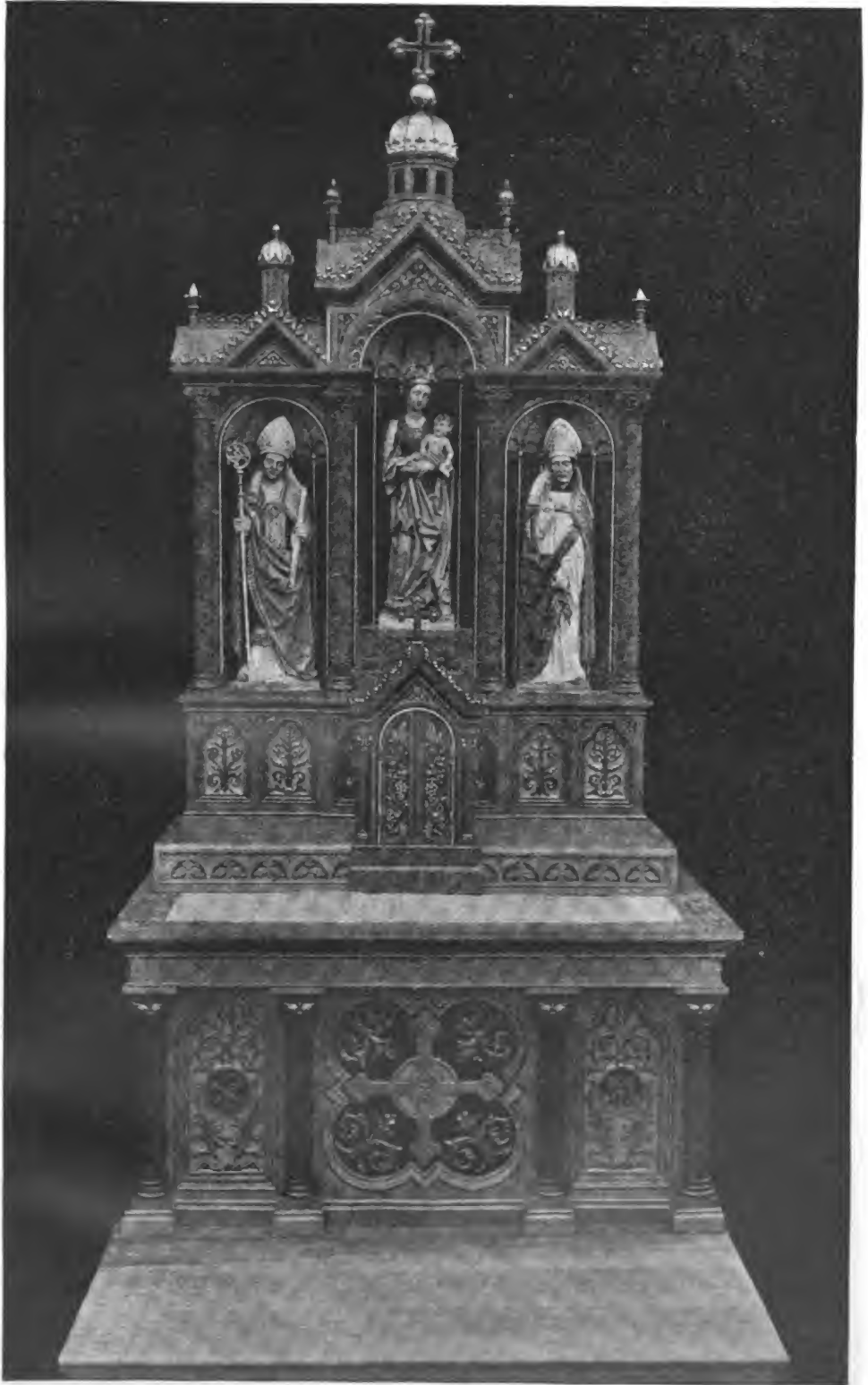
Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Heliogravüre und 306 Abbildungen im Texte. (XII u. 512 S.) M. 14.—; geb. M. 19.—.

Die zweite, das Werk abschliessende Hälfte von Band II, 2. Abtheilung wird 1901 erscheinen und die Register für alle Bände enthalten.



Archiv 1900.

Altar in der Marienkapelle zu Dendingen.



№. 1.

Altar in der Sct. Blasiuskapelle zu Dendingen.





Phototypie B. Kühlen, M.Gindhart.

Taufkapellenfenster
aus der Mariä-Empfängniskirche zu Düsseldorf.